OCTAVIAN SIMU

Civilizația japoneză tradițională

EDITURA HERALD

Octavian Simu

Civilizaţia japoneză tradiţională

Ediţia a treia, lărgită şi revizuită

Editura HERALD
2012

NOTĂ

Pe parcursul cărţii am reprodus adeseori cuvinte şi nume proprii japoneze. În transcrierea lor, ni s-a părut cel mai potrivit să folosim aşa-zisa ortografie **rōmaji** (cuvânt japonez alcătuit din roma + ji, adică „litere romane"). Această transcriere are o foarte mare răspândire internaţională. A rezultat un dublu avantaj. Pe de o parte, **rōmaji** este o redare quasifonetică şi reproduce aproximativ pronunţia japoneză, pe de altă parte, fiind larg folosită în presă, dicţionare, tratate istorice sau geografice, în cărţile de artă şi de literatură etc, cititorul român va avea posibilitatea să se orienteze lesne în orice altă tipăritură străină fără a risca să confunde termenii. Cum spuneam, scrierea **rōmaji** este fonetică, excepţie făcând următoarele grupări de litere care se pronunţă, pentru noi, altfel decât sunt scrise (în paranteze sunt redate în pronunţie românească): **cha** (cia), **chi** (ci), **chu** (ciu), **cho** (cio), **ja** (gia), **ji** (gi), **ju** (giu), **jo** (gio), **gi** (ghi), **ge** (ghe), **sha** (şa), **shi** (şi), **shu** (şu), **she** (şe), **sho** (şo), **tsu** (ţu), **wa** (ua), **wo** (o). Liniuţa, (-), aşezată deasupra vocalelor, indică prelungirea sunetului respectiv, mai precis, dublarea lui.

CUVÂNT ÎNAINTE LA O NOUĂ EDIŢIE

Reeditarea unei cărţi este momentul ei sărbătoresc. Se confirmă astfel faptul că paginile scrise cândva au trecut proba timpului, că pot fi oferite unei alte generaţii de cititori.

Avem acum prilejul să răspundem sugestiilor şi observaţiilor venite de-a lungul vremii de la unii dintre cei care s-au ostenit să parcurgă cartea. Aşa se explică de ce am considerat util ca, printr-un capitol nou, să adăugăm ediţiilor precedente unele informaţii care să arunce o lumină, fie ea şi sumară, asupra trecutului îndepărtat al arhipelagului japonez.

Într-un veşmânt tipografic nou, excelent, cartea de faţă este pe deplin onorată prin includerea ei în una din colecţiile prestigioase ale Editurii Herald.

Autorul

CAPITOLUL I
ARGUMENT

În Yamato cu prisosinţă
Semeţe piscuri se găsesc!

Împăratul Jōmei

Unele popoare, sau mai precis civilizaţii, marchează cu personalitatea lor incontestabilă epoci de glorie în istorie, cristalizează stiluri care rămân în artă, în modul de viaţă, în filozofie. Dincolo de efemerul vieţuirii generaţiilor, se păstrează, de la fiecare prezenţă omenească, tributul plătit clipei de afirmare, se tezaurizează contribuţii, amănunte semnificative care împing evoluţia spiritului uman mai departe.

În orchestraţia multivalentă a civilizaţiilor din ultimele două milenii, cea japoneză ocupă un loc aparte. Japonezii au izbutit să se afirme ca o prezenţă aparte, inconfundabilă, demnă de luat în seamă şi de analizat.

În izolarea sa – arhipelag înconjurat de ape – Japonia s-a alcătuit ca o lume aparent bizară dar coerentă, primind cu dificultate imixtiunea externă în miezul ei de prefacere interioară. Fiecare eveniment care a venit de peste graniţele naturale, mările şi oceanele mărginaşe, a fost privit iniţial cu neîncredere, apoi analizat, şi în cele din urmă asimilat în maniera poporului insular. Fie că a fost vorba de religie, cultură, structură socială, stil de luptă, tendinţă economică sau biruinţă ştiinţifică, japonezul a „asimilat" inovaţia, a prefăcut-o potrivit sensibilităţii sale şi a „japonizat-o", până într-atât încât a devenit de nerecunoscut. Regula a fost de fiecare dată aducerea la numitorul comun nipon, ca o trăsătură de unire proprie japonezului de orice provenienţă socială sau geografică. În ciuda unor etnii diverse, în creuzetul de alcătuire au fost amestecate seminţiile malaeziene, polineziene, mongole, ainu-şiene, poporul japonez închegându-se într-o unitate de simţire şi înţelegere a vieţii care îl fac să se simtă pretutindeni la el acasă, din nord, din Hokkaidō, până în sudul fierbinte al Okinawa-ei.

Vorbind despre unitatea de structură, subliniem că ea rezultă, dialectic, dintr-un cumul de paradoxuri. Pe omul occidental ar fi trebuit să-l surprindă, şi chiar l-a surprins ani în şir, firescul coexistenţei unor tendinţe extreme ale japonezului. Dar ochiul cercetător, avizat al cunoscătorilor adevăraţi ai civilizaţiei nipone a adus lumină şi a explicat faptele.

Japonezul întruneşte în fiinţa sa gingăşia cea mai uimitoare a poetului, a visătorului dar şi duritatea războinicului. Iubeşte florile, e capabil să abandoneze totul pentru a merge să privească înflorirea cireşilor în primăverile fabuloase ale vechii ţări Yamato. În acelaşi timp, japonezul a fost samuraiul sobru, sau luptătorul aparţinând unui clan care în antichitate şi evul mediu se încăiera în numele unui cod al onoarei, până la înfrângerea duşmanului sau până la sinucidere. Japonezul a primit mesajul multor religii venite de pe continentul asiatic: taoismul, confucianismul, budismul. Toate

acestea s-au alăturat shintōismului autohton şi au convieţuit cu dificultate în inima unui popor deloc religios, dar care a păstrat pentru sine doar spectaculosul fenomenului. Japonezul este dispus să-şi însuşească fastul oricărei religii. Îi place spectacolul shintōist al ceremoniei căsătoriei, botezul catolic, înmormântarea fastuoasă după maniera budistă. Frecventează templele budiste, cu egal interes altarele shintō sau bisericile creştine. Meditează asupra preceptelor confucianiste, dar şi asupra gândirii budiste. Din budism, după confruntări aprige, schisme şi războaie adevărate între secte, ei au extras acel foarte personal *zen*, cu o filozofie aparte, răsfrântă astăzi asupra unui univers în primenire socio-economică rapidă, ba chiar însuşit ca o modă exotică de lumea Occidentului.

Arta este expresia unor tendinţe extrem de variate. Japonezii au fost capabili să ridice statui uriaşe din bronz (*Daibutsu*, Marele Buddha de la Kamakura) şi să migălească acele admirabile *netsuke*-uri din fildeş, lemn sau alt material, lesne de lustruit. Au creat stampa prin personalităţi de primă mărime (Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Hokusai, Hiroshige etc.) şi au răspândit-o cu mijloace mediocre, pentru gustul cel mai divers, ceea ce nu i-a împiedicat să fecundeze gândirea artistică a lumii occidentale şi să contribuie la modelarea impresionismului european.

Economia japoneză înregistrează perfomanţe constrastante, care uimesc şi farmecă în acelaşi timp. Japonia produce giganţi petrolieri ai mării, se situează pe primul loc în lume în industria navală, dar tot ea este prima în industria electronică, a circuitelor integrate microscopice. Japonia „fabrică" perlele de cultură, cu strălucirea lor misterioasă şi rafinată, în acelaşi timp produce trenurile cele mai rapide din lume, expresie a tehnicităţii avansate. Japonezii escavează tuneluri pe sub mare, legând insulele aflate la zeci de kilometri distanţă, perfecţionează tehnologia rachetelor şi pun la punct metode de prevenire a cutremurelor de pământ. Tipăresc enorm, tălmăcesc în limba japoneză aproape tot ce se scrie important în lumea întreagă, dar literatura lor este foarte puţin cunoscută, datorită obstacolului, uneori insurmontabil, pe care îl reprezintă limba, neînrudită cu nici o alta. Scrisul lor, dificil de însuşit, dar lesne de privit şi de admirat, ne impresionează ca o caligrafie a tuşului negru aşezat pe hârtia albă, echivalenţă a picturii zvelte, sugestive dar tainice. Întrezărim printre petele şi liniile care dansează elegant siluetele firave ale bambusului, curbura unui peisaj, infinitul orizontului, conturul fracturat al muntelui. Dincolo de acestea stau cuvintele, gândurile şi trăirile unui popor capabil să adune în substanţa unui semn întregul univers de forme şi visuri proprii eternului uman.

Cunoaşterea civilizaţiei japoneze va contribui, fără doar şi poate, la propria noastră cunoaştere, căci întotdeauna caracteristica unei lumi găseşte ecouri îndepărtate într-o altă arie geografică.

Evenimentele istorice şi-au pus neîndoielnic amprenta asupra formării şi modelării poporului japonez, a civilizaţiei sale. Clasificarea faptelor istorice presupune o periodizare anume, pe care ne-am însuşit-o în cartea de faţă după felul cum este ea acceptată astăzi de japonezii înşişi. Succesiunea şi cronologia perioadelor din istoria Japoniei sunt mai lesne de înţeles dacă menţionăm aici câteva amănunte despre calendarul nipon. Modelul lui a fost luat după cel folosit odinioară în China (începând cu anul 140 î.Hr.), adoptarea făcându-se în Japonia sub domnia împăratului Kōtoku la anul 645. Alcătuirea calendarului urmează sistemul numelor erelor (în japoneză, *nengō*). Mai multe ere alcătuiesc o perioadă (epocă).

Numele unei perioade se stabileşte, în principiu, după cel al capitalei, reşedinţă a suveranului, şi

marchează începutul unei domnii mai importante. Numele erelor sunt alese în funcţie de evenimentele majore din viaţa ţării, fie că ele au un caracter fast, fie nefast. De pildă, o urcare pe tron, o perioadă de prosperitate, stabilirea unei reforme sau o calamitate naturală pot fi tot atâtea pretexte pentru a fixa numele unei ere. Numărul anilor cât durează o eră este variabil, de la maximum un an până la cel mult 20. O domnie poate avea, bineînţeles, mai multe ere.

Preistoria insulelor nipone, pierdută în veacuri de necunoaştere, a lăsat câteva urme materiale care ajută astăzi la descifrarea modului cum oamenii acelor timpuri îşi apărau viaţa şi mugurele de civilizaţie. Se înţelege că tocmai paleoliticul japonez – clasificat convenţional în câteva culturi, aşa-numitele *ne-ceramice, pre-ceramice* şi *pre-jōmon*, fiind lipsite de meşteşugul olăritului, este foarte puţin cunoscut. Abia perioada mezolitică (10000-7000 î.Hr.) se caracterizează prin informaţii mai bogate, îndeosebi acelea privind legăturile de civilizaţie între Arhipelagul nipon şi continentul asiatic (nordul Chinei, Siberia etc.) facilitate de existenţa unei limbi de pământ care înlesnea trecerea şi migrarea oamenilor şi a animalelor, cu destulă uşurinţă, dintr-o parte în alta. Neoliticul înseamnă pentru pământul japonez al anilor 3000-2000 î.Hr. începutul unei adevărate culturi bine constituite, cu elemente definitorii inconfundabile, cultura *Jōmon*. Meşteşugul olăritului în special, perfecţionat mai apoi timp de două milenii, reprezintă saltul calitativ. Ceramica rămasă, particularizată în forme variate şi în decoraţii asemănătoare unor „striuri" sau „cordaje", evidenţiate ca nişte amprente (dovadă a tehnicii pur manuale), poate fi asimilată unei producţii artistice mai mult sau mai puţin conştiente; din acel trecut se găsesc mai târziu în artă unele ecouri, topite în formele care se stilizau treptat de la sine, în gustul creatorilor pentru caricatural. Ele se vor îngemăna mai apoi, cu abilitate, altor influenţe de sorginte budistă, venite tocmai din India, după ce au străbătut China şi Coreea.

După perioada *Jōmon*, a unei vieţi totuşi rudimentare, prea puţin creatoare, a unei populaţii de vânători-pescari nomazi, migratori în jurul bazinelor maritime, a urmat o perioadă a dezvoltării agriculturii şi a folosirii bronzului, aşa-numita cultură *Yayoi*. De data aceasta, societatea primitivă s-a organizat mai complex, au apărut primele elemente ale unor preocupări de nuanţă mistică, un spor al sentimentului religios, materializat într-o anumită gândire adulatorie-artistică, exprimată prin fabricarea figurinelor de lut ars (*dogū*, *sekibō*). Primele semne ale culturii Yayoi apar pe la anul 300 î.Hr. Perioada începe să fie înregistrată, destul de vag şi imprecis, e drept, în cronicile chineze ale timpului, în care se pomeneşte uneori despre *ţara Wa*, cum era denumit Arhipelagul japonez de vechii istorici coreeni şi chinezi. Din al secolul IV-lea d.Hr., ţinând încă de epoca arhaică, protoistorică a Japoniei, începe perioada *Kōfun*, a mormintelor tumulare şi a figurinelor din lut ars numite *haniwa*.

Istoria timpurie, considerată pe bună dreptate a culturii budiste (sosirea budismului în Japonia din China, prin intermediul Coreei, a avut loc în anul 552), aduce transformări esenţiale pentru civilizaţia niponă. Odată cu noua religie mai vin artele plastice, scrisul, structurile organizatorice statale, anumite meşteşuguri noi. Se succed pe rând, mai apoi, perioadele Asuka (Yamato), Hakuhō şi Nara (Tempyō). Coduri noi de legi, inspirate din cele chineze, sunt promulgate de împăraţi pentru a stăvili dezorganizarea ţării abia închegată sub o suveranitate proaspătă şi nesigură. După anul 794 începe perioada numită *Heian*, după numele noii capitale, în care se continuă expansiunea ţării către provinciile socotite „barbare", din nord şi din răsărit. Epoca e dominată de ascensiunea celebrei familii Fujiwara, aceea care a furnizat oameni politici, mari poeţi, pictori şi clerici. Totodată, se

dezvoltă literatura (proza istorică şi de ficţiune, poezia clasică), se şlefuieşte arta de inspiraţie budistă şi se organizează tot mai bine clasa războinicilor.

Epoca medievală îndelungată, cu perioadele sale Kamakura şi Muromachi, are o istorie convulsionată, răsfrântă adeseori mai mult asupra evenimentului intern. Chiar şi epoca premodernă, aceea a perioadelor Momoyama şi Tokugawa (Edo), fixează ţara în forme organizatorice îngheţate, în tipare desuete. Japonia a rămas în urma altor popoare deşi, la adăpost de influenţe externe, a putut să-şi cultive tradiţia. Poate că nicăieri în altă parte, noţiunea de tradiţie nu este mai deplin exprimată prin multitudinea formelor şi structurilor respectate cu pioşenie şi autenticitate ca în Japonia. Tradiţia s-a impus în fenomenul cultural, al literaturii, artelor plastice şi religiei, în modul de trai, în obiceiuri şi sărbători, în gândirea etică şi în oricare altă manifestare a vieţii spirituale sau materiale.

În paginile care urmează ne-am străduit să adunăm într-un mănunchi de informaţii elementele definitorii ale alcătuirii poporului japonez, am încercat să dăm civilizaţiei nipone tradiţionale învelişul cuvântului scris, să sugerăm cum structura sufletească a omului, care populează de veacuri pământul insular al Ţării Soarelui Răsare, s-a reflectat nemijlocit în faptele sale de cultură. Noţiunea de *civilizaţie tradiţională* am înţeles-o aplicată la Japonia pentru întreaga perioadă cuprinsă între începuturile tainice, adânc cufundate în preistorie, până la restauraţia imperială Meiji din 1868.

Momentul Meiji despică o falie adâncă între trecut şi viitor, marchează intrarea Japoniei pe toate planurile în circuitul civilizator modern. Ceea ce a rămas ca zestre culturală a trecutului, a devenit tradiţie şi impulsionează în continuare vocaţia creatoare a japonezului. Tradiţia reprezintă pentru Japonia o pârghie care îi amplifică personalitatea pe deplin particularizată. Civilizaţia tradiţională este aşadar cadrul subiectului cărţii de faţă. Informaţiile cu totul succinte care se strecoară în paginile ei despre Japonia modernă de după 1868, îşi găsesc justificarea în dorinţa noastră de a marca punctele de reper utile unor comparaţii cu tradiţia.

Nu am socotit necesar să consacrăm un spaţiu aparte istoriei Japoniei, deoarece din cele notate până aici şi din capitolele care urmează, concepute în perspectivă istorică, se conturează indirect o istorie, pentru că în cuprinsul lor sunt incluse numeroase informaţii, îndestulătoare pentru a caracteriza fiecare perioadă sau epocă importantă. Am dorit să punem accentul mai ales pe faptul de civilizaţie. Pentru o mai deplină cunoaştere a trecutului îndepărtat am considerat totuşi necesar să includem în carte un capitol care să treacă în revistă ceea ce se cunoaşte, în linii mari, despre *preistoria* şi *protoistoria* arhipelagului japonez. O cronologie aşezată la sfârşitul cărţii, pe cât posibil complexă şi amplă în datele ei, încearcă să întregească istoria creionată implicit în restul textului. De altfel, o istorie completă, în care evenimentele consemnate să marcheze şi epocile modernă şi contemporană, cu mai multe detalii, cu o periodicizare riguroasă şi cu prezentarea trecutului japonez în corelaţie cu trecutul celorlalte popoare, este posibilă în viitor într-o carte de sine stătătoare.

E semnificativ faptul că după un ev mediu îndelungat, trezită apoi ca dintr-un somn adânc la lumina adusă de civilizaţia occidentală la început prin mesageri paşnici, călugări şi neguţători portughezi, olandezi etc, mai apoi în perioada Edo violenţi, perseverenţi, războinici, Japonia a fost nevoită să deschidă porţile maritime pentru comerţ, pentru schimb de produse şi de informaţii. „Noul", sosit de la mare distanţă, a pătruns în inima pământului Yamato ca o săgeată. Reacţia a avut

efectul unei revoluţii. A scuturat toate falsele echilibre, a metamorfozat cu o iuţeală stupefiantă poporul, cultura, modul de trai ale unei ţări ieşită din circuitul universal o bună bucată de vreme. De fiecare dată când Japonia a fost lovită, ea a găsit resurse nebănuite, renăscând din propria-i cenuşă, asemeni păsării fenix.

Revenirea Japoniei în actualitatea politică, economică şi socială a omenirii o face demnă de tot interesul. Trebuie să o privim din perspectiva istoriei civilizaţiilor, a istoriei culturilor şi să desluşim mecanismele specifice prin care, pe căi mai ocolite sau mai directe, se regăseşte astăzi plină de vigoare şi de personalitate, gata să sublinieze acuitatea problematicii cu care se confruntă lumea începutului de secol XXI. Japonia de azi, lărgind deschiderea spre orizonturile cât mai ample ale schimburilor de valori, face dovada unui acut simţ al contemporaneităţii şi a unei reale dorinţe de pace.

CAPITOLUL II
SCURTĂ INCURSIUNE PREISTORICĂ

Ce trecătoare e viaţa pământească!
De-aceea vreau s-aleg
precum sprinţarul râu de munte
calea spre adevăr.

Otomo no Yakamochi

Ni se pare firesc, pentru început, să aruncăm o privire asupra perioadelor arhaice, cu alte cuvinte asupra preistoriei, protoistoriei şi a primelor momente de istorie reală deoarece în acele epoci s-a închegat poporul japonez ca etnie de sine stătătoare şi s-a format limba unitară pentru întregul arhipelag. Tot atunci, lucru deosebit de important, s-au ivit germenii dintâi ai manifestărilor religioase şi s-au schiţat primele elemente de cultură şi de civilizaţie, însoţite de tabu-uri, superstiţii, preocupări divinatorii etc. Toate acestea se vor regăsi la modul mitologic şi legendar în primele anale japoneze scrise, în *Kojiki* şi *Nihon shoki*. În afara „informaţiilor" aflate în aceste texte, imaginare în bună măsură, suntem îndreptăţiţi să analizăm datele obiective, atâtea câte sunt, identificate îndeosebi în cronicile chineze vechi, suplimentate cu cele furnizate de săpăturile arheologice, de cercetările demografice, antropologice şi lingvistice.

Oricum am privi lumea japoneză, ea nu poate să nu ne ofere o suită de paradoxuri aparente sau de contradicţii. Dincolo de toate acestea, însă, domină o coerenţă interioară a ei, o armonizare a tuturor elementelor cultural-civilizatorii aflate în dinamică. Istoria milenară a japonezilor explică în bună măsură rotundul specificităţii lor inconfundabile, atât în comportament, cât şi în puterea de creaţie a bunurilor materiale şi spirituale.

Una din resursele importante ale edificării Japoniei ca civilizaţie aparte se află chiar în trăirea religioasă a locuitorilor din arhipelagul nipon. Ne referim în primul rând la cea mai veche manifestare a vieţii religioase, la ceea ce avea să se numească la un moment dat *Shintō* (Calea zeilor) sau, sub o altă denumire, cu acelaşi sens, *Kami no michi*.

Tot din viaţa religioasă a japonezilor face parte desigur şi budismul, poposit în insule abia mai târziu, după secolul al VI-lea. Foarte probabil, cele două religii, după confruntări doctrinare, uneori conflicte şi momente de intoleranţă reciprocă, au fost păstrate de japonezi într-o formulă de complementaritate acceptabilă. În cele din urmă, pe căi proprii, *Shintō* şi budismul au ajuns să convieţuiască armonios în cugetul japonezilor. Japonezul acordă fiecăreia dintre cele două religii creditul care să-i satisfacă acel echilibru spiritual necesar traiului de fiecare zi, cât şi consolidării tradiţiilor.

În lumina gândirii chineze, a dialecticii *yin-yang*, împrumutate cu folos şi de japonezi, am putea considera că religia *Shintō* ar fi exprimarea *yin*, iar budismul cea *yang* a vieţii lor religioase.

Împreună se echilibrează, se armonizează şi îşi împlinesc menirea. Cu toate acestea, este limpede că doar *Shintō* defineşte esenţa japonismului. Ea se află la originea simţirii nipone, a relaţiei dintre sacralitate (divinitate) şi omul profan. Din cea mai îndepărtată preistorie dăinuie până în zilele noastre elemente de religiozitate primitivă cum ar fi cultul strămoşilor, diferitele rituri (de trecere de la o vârstă la alta, de purificare etc.), credinţa în spiritele *kami* care populează orice lucru sau fiinţă din natura înconjurătoare. Toate acestea alcătuiesc nucleul componentelor de bază care s-a coagulat mai apoi într-o religie adevărată, proprie japonezilor.

jJ

Japonia este astăzi o ţară insulară aflată la estul continentului asiatic. Pe lângă cele patru insule mari, Hokkaidō, Honshū, Shikoku şi Kyūshū, mai există o puzderie de altele mai mici, poate chiar vreo patru mii. Odinioară însă, în trecutul îndepărtat, situaţia geologică şi geografică arăta altfel. Cel mai probabil insulele au început să se desprindă de continent în cuaternar. Întregul lanţ al munţilor vulcanici niponi s-a deplasat spre răsărit. În holocen dezlipirea de continent a fost definitivă, iar în mileniul al II-lea î.Hr. s-a format şi Marea Interioară a Japoniei.

Deşi lipsesc urme materiale arheologice ale culturilor din Paleoliticul japonez (*Nihon no kyū-sekki jidai*) (100.000-30.000 î.Hr.), datele paleo-geo-geografice atestă schimbările survenite în aşezarea continentului asiatic în raport cu ce avea să fie arhipelagul japonez. Cât priveşte datele de cultură umană străveche, acestea, cum vom vedea, au fost descoperite doar pentru perioada neoliticului (*Jōmon* şi *Yayoi*).

Nu se cunoaşte aproape nimic despre ce ar fi putut să fie limbaj, etnicitate, religie sau cultură, aparţinând unor eventuale populaţii existente între anii 30.000 şi 10.000 î.Hr. Se consideră că oamenii s-au ivit în arhipelag începând cu anul 30.000 în.Hr. Ceea ce pare sigur este că ei trăiau din vânat şi cules spontan, că locuiau în grote sau în bordeie semiîngropate, acoperite sumar cu resturi vegetale şi că ştiau să folosească focul. Încălzirea vremii, survenită uneori, s-a soldat cu ridicarea nivelului apelor mării, ceea ce a diminuat numărul animalelor care migrau dinspre continent şi asigurau o resursă pentru vânători, de aceea nevoia i-a îndemnat pe locuitorii arhipelagului să deprindă o nouă ocupaţie, să recurgă la pescuit.

Între anii 20.000 şi 18.000 î.Hr., o perioadă glaciară foarte rece, s-a înregistrat scăderea apelor mării ceea ce a „apropiat" prin adevărate punţi terestre peninsula coreeană de insula japoneză Kyūshū şi de vestul insulei Honshū (după denumirile lor de astăzi). Se pare că nivelul mării a diminuat atunci considerabil, în jur de 100-120 de metri. Această împrejurare a facilitat trecerea mai uşoară a oamenilor şi animalelor dintr-o parte în alta, mai ales prin strâmtoarea coreeano-japoneză şi prin cea dintre Honshū şi Hokkaidō, denumită azi Tsugaru. Se adăuga astfel un fapt nou la situaţia în care, în pleistocenul târziu al erei glaciare, insula Hokkaidō era alipită de câmpia siberiană prin intermediul insulei Sahalin şi reprezenta o cale de migrare a populaţiilor (grupurilor umane) de pe continent spre spaţiul viitoarei Japonii.

În perioada paleolitică dinainte de anul 8.000 î.Hr., aşadar, poate chiar şi mai de timpuriu, de prin 10.000 î.Hr., epocă denumită, aşa cum ştim, *preceramică*, în folosinţa populaţiei existente se aflau doar unelte de piatră cioplită. Unii cercetători niponi cam fantezişti au emis ipoteza că primele

unelte de piatră ar fi apărut în insule încă de pe la anul 35.000 î.Hr., ceea ce ar presupune şi existenţa oamenilor în acele locuri, pe când în alte locuri încă mai vieţuiau neanderthalienii. În realitate uneltele de piatră dezgropate de arheologi au fost datate ca provenienţă abia de pe la anul 12.000 î.Hr., cam din partea finală a perioadei glaciare ce corespundea începutului epocii neolitice *Jōmon*. De altfel, primul sit paleolitic adevărat a fost descoperit destul de târziu, după sfârşitul celui de al doilea război mondial şi datat cu ajutorul izotopului de carbon radioactiv. El se afla sub câteva straturi de cenuşă adunată după repetatele erupţii vulcanice. În grota Fukui s-a descoperit ceramică de tip *Jōmon* şi se pare că este cea mai veche din lume, dar şi variate unelte de piatră. Pe atunci arhipelagul nipon constituia aproximativ marginea răsăriteană a litoralului continental asiatic.

În mileniul al VIII-lea şi al VII-lea î.Hr. insulele erau încă unite cu continentul. Mişcările telurice repetate, unele catastrofale, au desprins Asia de insulele denumite astăzi Sahalin (Karafuto, în japoneză), Hokkaidō, Honshū, Shikoku şi Kyūshū.

Pentru început grupurile de oameni şi turmele de animale sălbatice au trecut dinspre continent spre insulele Kurile, în nord, şi cele Ryūkyū, în sud. Mai apoi, a avut loc răspândirea lor în tot restul viitoarelor insule japoneze.

Multă vreme a circulat printre cercetători ipoteza că singura populaţie existentă în arhipelag provenea din nomazii paleoasiatici înrudiţi cu etnia *ainu*. Studiile relativ recente, efectuate pe baza analizei scheletelor găsite de arheologi, au dovedit însă altceva. Încă din cele mai vechi timpuri pe teritoriul nipon s-au mişcat oameni de origini diverse, ajunşi acolo pe calea apelor, veniţi din nord, de origine mongoloidă, din sud, de origine malaeziano-polineziană, şi din nordul siberian, de origine caucaziană. Mult mai târziu, acestora li s-au adăugat şi alte elemente, cum ar fi, de pildă, cele de sursă chineză meridională. Se apreciază că abia între 10 şi 20% din capitalul genetic al japonezilor de astăzi ar proveni din perioadele paleolitic şi *Jōmon*, restul fiind din perioada *Yayoi*.

Calea apelor străbătută de imigranţi a pus, firește, obstacole în reuşita deplasărilor de grupuri pe distanţe mari. În ciuda faptului că ambarcaţiunile nu puteau fi decât rudimentare, că tehnica de navigaţie era elementară, că intemperiile surprindeau pe neaşteptate echipajele fragile şi că unele călătorii aveau o durată apreciabilă, ceea ce s-a soldat cu multe pierderi de vieţi omeneşti şi cu eşecuri repetate, migraţiile au continuat. Puţinele reuşite în timp au însemnat totuşi, prin cumul, grupuri destul de numeroase. Fiecare dintre acestea a fost alcătuit dintr-un număr restrâns de oameni. Izbânzile traversării mărilor s-au petrecut la intervale mari de timp, survenite cu totul aleatoriu, dar au adus în insulele japoneze valuri succesive de mici grupări omeneşti, provenind din generaţii diferite, aşadar mai uşor şi mai repede de asimilat insularilor. În acest fel au putut să fuzioneze între ele suşe omeneşti diferite biologic şi au sfârşit într-un metisaj favorabil.

Prin cele spuse mai sus ne-am situat în aşa numitul *mezozoic* (10.000-7.000 î.Hr.) în care climatul din arhipelag a devenit mai atrăgător şi mai lesnicios traiului datorită atenuării acţiunii musonului asiatic. Tot atunci s-a intensificat şi legătura insulelor cu continentul asiatic.

De pe ţărmurile peninsulei coreene triburile au trecut în insulele nipone mai apropiate, în Tsushima şi Oki, aflate la 60 Km. distanţă, ca mai apoi să se îndrepte spre insula Iki şi să migreze prin Marea Japoniei spre Izumo.

Alt itinerar al migraţiilor a pornit din nord, din insulele Kurile (Chishima, în japoneză) spre

marea insulă Hokkaidō, precum şi din insula Sahalin (Karafuto) spre sud, pentru a atinge insula principală Honshū.

Ceva mai la sud, din preajma Mării Galbene chineze, imigranţii preistorici s-au îndreptat spre insulele Gōtō aflate la nord-est de actualul oraş Nagasaki.

O altă probabilitate migratorie cu pornire din sudul îndepărtat, de data aceasta din zona ecuatorială a peninsulei malaeziano-indochineze, a urmat calea apei pe lângă ţărmurile chineze, fiind orientată de curentul marin *Kuro-shiwo*. Navigaţia dificilă, desigur, i-a adus totuşi pe unii temerari ai vremii în delta Fluviului Albastru, iar de aici, ceva mai uşor de mers, până în insula Kyūshū.

A fost foarte posibilă şi o rută maritimă mult mai lungă, pornită tot din sud, pentru a ajunge în actualele insule Hainan, Pescadore, Taiwan şi, mai apoi, Ryūkyū (Okinawa), Amami-Ōshima, pentru a sfârşi în Tanegashima.

Mai puţin probabil, dar nu imposibil de înfăptuit, se presupune a fi fost traseul plecat din insulele sudice, trecând prin Palau, Mariane, Bonin, până în golful Tōkyō de astăzi.

Emigranţii care în timpul călătoriei au atins ţărmul sudic chinez şi au ajuns în cele din urmă în Kyūshū şi Shikoku, au suferit în mod cert o oarecare influenţă civilizatorie continentală pe care au purtat-o mai departe.

Grupurile omeneşti ce au poposit cândva, pe rând, în insulele japoneze au adus cu sine elemente de cultură proprie, originară, îndemânarea pentru unele meşteşuguri sau tehnici arhitecturale, un bagaj lingvistic nou, specific, practici religioase, legende îndepărtate şi mituri numeroase. Toate acestea s-au amalgamat cu cunoştinţele localnicilor şi s-au regăsit apoi în civilizaţia japoneză.

Datele prezentate mai sus în legătură cu migraţiile desfăşurate în timp sunt importante pentru a le corobora cu ceea ce ne oferă mitologiia *Shintō*, implicit cu conţinutul textelor din *Kojiki* şi *Nihon shoki*. Multe din deplasările migratorii au fost asimilate în epicul mitologic şi au dobândit o aură de legendă.

jJ

Perioada culturii *Jōmon* (*Jōmon jidai*) se întinde între anii 7500 şi 250 î.Hr. dar unii istorici o consideră mai lungă, adică între 14.000 şi 300 î.Hr. Ea s-a caracterizat printr-o poterie specială în care decoraţia vaselor a fost realizată prin imprimarea în lutul moale a reliefului unei frânghii împletite sau a unei rogojini. Denumirea perioadei, de altfel, provine de la această poterie. În cuvântul *Jōmon* (jō+mon) *jō* înseamnă „împletitură”, iar *mon* „ornament”. Atât olăria cât şi figurinele de lut ars ale epocii, pe lângă neregularităţi şi asimetrii, poartă ca decoraţie şi unele linii curbe sau spiralate. În ansamblul ei această ceramică se aseamănă ca formă şi decoraţie cu vasele neolitice din nordul Chinei şi Manciuriei realizate în mileniile al III-lea şi al II-lea. î.Hr. Poteria *Jōmon* a fost descoperită în scolul al XIX-lea de zoologul american Edward S. Morse.

Cercetările cu carbon radioactiv, efectuate în Universităţile din Japonia şi SUA, fac dovada că această poterie realizată monocrom, fără utilizarea roţii olarului (încă necunoscută la vremea aceea), a apărut acum 9300-9400 de ani. Ea a fost descoperită mai frecvent în nordul şi estul Japoniei, acolo unde olăria *Yayoi* de mai târziu s-a dovedit a fi relativ rară. Indirect rezultă înrudirea poteriei *Jōmon* cu cea neolitică din peninsula coreeană.

În ciuda trăsăturilor rudimentare această olărie a fost folosită timp îndelungat, după unii până în scolul al III-lea şi al II-lea î.Hr., după alţii chiar până în secolele al IV-lea şi al V-lea d.Hr. Unii observatori afirmă că ea ar fi apărut pentru prima oară în insula Kyūshū în perioada *Jōmon* incipientă.

Există şi păreri care consideră cultura *Jōmon* ca aparţinând *mezoliticului*, o epocă de încălzire a climei. Ca urmare, fauna a devenit mai abundentă, ceea ce a generat şi înmulţirea oamenilor. Pe atunci a început să fie folosit la vânătoarea de animale şi arcul cu săgeţi. Pe de altă parte se afirmă că *Jōmon* ar fi o cultură *neolitică* (*shin sekki jidai*), reprezentată protoistoric de populaţii tribale semisedentare aflate într-o necurmată confruntare războinică între ele.

Este binecunoscut faptul că în perioada *Jōmon* finală, cuprinsă între anii 4000 şi 400 î.Hr., populaţia din insule a sporit, iar clima, cu mult mai caldă decât astăzi, ridicase apa mării la un nivel cu 5-6 metri peste ceea ce avem în zilele noastre. Este foarte adevărat că după anul 1500 î.Hr. populaţia a scăzut numeric în chip dramatic datorită răcirii neaşteptate a climei.

Ce fel de oameni au trăit în *Jōmon*? O teorie mai veche vorbea numai despre existenţa unei populaţii *ainu*. Aceşti *ainu*, stabiliţi în Honshū, ar fi venit în ultima epocă glaciară din nordul Asiei şi (sau) din Asia Centrală, după unii, sau din sud-vestul Chinei şi din Mongolia, după alţii. Ei sunt menţionaţi în *Kojiki* sub eticheta de *tsuchi-gumo* (păianjenii murdari sau păianjeni ai pământului). Se pare că venerau ca animal sacru ursul, ca dovadă că s-au păstrat până azi în Japonia denumiri de locuri în care intră cuvântul *kuma* (urs). Tot *ainu*-şii ar fi creat cea mai veche poterie din lume, datată cu carbon radioactiv în mileniul al XI-lea î.Hr. O altă teorie pretinde însă că în insulele japoneze, încă de pe atunci, a vieţuit o populaţie proto-japoneză de tip mongoloid, înrudită cu cea din nord-

estul asiatic. S-a calculat că în Japonia perioadei *Jōmon* au imigrat cam o jumătate de milion de oameni. Aceştia constituiau o populaţie nomadă ce se hrănea cu ceea ce putea să vâneze sau să pescuiască şi să culeagă spontan (rădăcini şi fructe comestibile}. Se mai afirmă, totuşi, că ar fi existat şi o agricultură primitivă constând în cultivarea de batate şi de taro, vegetale aduse de pe continent, din care se încropea un soi de pâine cu conţinut bogat în amidon. O asemenea performanţă nu pare să fi fost posibilă decât de pe la anul 1000 î.Hr., aşadar de la mijlocul sau de la finalul perioadei *Jōmon*. În unele locuri din apropierea mării s-au descoperit grămezi mari de scoici (*kaizuka*), dovadă că şi moluştele făceau parte din hrana de bază a locuitorilor aflaţi în preajma apelor marine.

De regulă, oamenii se adăposteau în peşteri naturale sau în unele săpate pe anumite înălţimi, dar şi în bordeie (*tateana*) semiîngropate, cu podeaua în formă pătrată, circulară sau ovalară. Acoperişul consta din vegetaţie uscată, din ramuri de copac şi altele de acelaşi soi. Dacă adăugăm acestei situaţii „locative" fabricarea olăriei amintite, putem afirma că pe atunci a existat o oarecare sedentaritate şi stabilitate a populaţiei. Notabilă este şi descoperirea în anumite locuri de unelte confecţionate din lemn, os, corn de animal şi scoici.

Îmbrăcămintea populaţiei *Jōmon* nu putea fi, în primitivismul ei, decât făcută din scoarţă de copac şi piei (blănuri) de animale. S-au găsit însă şi brăţări făcute din scoici marine, coliere şi ornamente pentru păr din os, piatră şi corn de animal, cercei din argilă sau piatră, ca probe ale nevoii de frumos, poate şi ca un soi de cochetărie elementară sau de asociere a acelor podoabe cu credinţa în valoarea lor magică.

Ca realizări de „creaţii artistice" ale acelor timpuri nu trebuie omise figurinele antropomorfe, ciudate ca înfăţişare, denumite *dōgu*, dotate cu nişte ochelari uriaşi şi cu „costume de cosmonauţi", ceea ce a favorizat emiterea unor ipoteze şi speculaţii fanteziste cu privire la semnificaţia lor. Foarte probabil un *dōgu* reprezintă pe câte un şaman redat în îmbrăcămintea sa înzorzonată. Unor figurine *dōgu* li s-au adăugat nişte motive falice cu aspect destul de grosolan sau, atunci când s-a intenţionat să se sugereze sexul femenin, li s-a crestat câte o fantă mediană verticală între zona sânilor şi a abdomenului. Rostul figurinelor *dōgu* nu putea fi decât unul magic. Ele au folosit uneori ca simboluri ale fertilităţii. Pe lângă *dōgu*-uri s-au mai găsit şi nişte pietre cioplite în formă de bastoane alungite, numite *sekibō*, ca simboluri masculine.

„Artistice" pot fi catalogate şi unele oase umane gravate cu felurite motive ornamentale. Este

adevărat, asemenea exemplare au fost găsite destul de rar în siturile *Jōmon.*

Nu se poate şti în ce fel de limbă au comunicat oamenii perioadei discutate. După părerea cercetătorului nipon Ono Susumu în „*Jōmon*-ul neolitic", cuprins între anii 3000 şi 300 î.Hr., s-ar fi vorbit o limbă de origine meridională, asemănătoare fonetic cu polineziana de astăzi.

Dintre practicile magice ale japonezilor din *Jōmon* menţionăm extragerea sau vopsitul unor dinţi, probabil ca un rit de trecere spre vârsta de adult (?). Extragerea caninului ca moment iniţiatic, constatat pe craniile dezgropate, s-a întâlnit şi la populaţiile primitive din sudul Chinei, Taiwan, Malaezia, Polinezia, Indonezia şi Australia.

Morţii erau depuşi în morminte în forma unor mici gropi deloc adânci, situate nu departe de propriile lor locuinţe. Aceştia erau aşezaţi, de regulă, într-o poziţie cu genunchii flectaţi (poziţie fetală?), uneori cu mâinile încrucişate sau cu o piatră aşezată în dreptul pieptului. Erau pesemne nişte precauţii tot de ordin magic. Ceva mai evoluată a fost înmormântarea decedaţilor în nişte vase ceramice de mari dimensiuni, echivalente ale coşciugelor.

Cea mai timpurie religie japoneză a avut foarte mult în comun cu şamanismul practicat în nord-estul asiatic. Elementele precursoare ale acelui şamanism se regăsesc cu uşurinţă în religia *Shintō.*

Potrivit mitologiei redate în *Kojiki* şi *Nihon shoki,* în perioada *Jōmon* situăm prima suită de împăraţi legendari. O cronologie imaginată pe această temă, dar cu pretenţie de realitate istorică, a autorilor celor două lucrări, începe cu suveranul Jimmu Tennō, fondatorul dinastiei imperiale, care s-ar fi urcat pe tron în anul 660 î.Hr. şi ar fi domnit până în 585 î.Hr. El ar fi fost urmat de Suizei (581-549 î.Hr.), Annei (549-511 î.Hr.), Itoku (510-477 î.Hr.), Kōshō (475-393 î.Hr.) şi Kōan (392-291 î.Hr.).

Cultura *Jōmon* s-a aflat în contact cu următoarea, cu *Yayoi,* atunci când s-a trecut la folosirea metalelor (unelte de bronz), dar este bine stabilit că între ele a existat o ruptură culturală. Prima nu a influenţat-o aproape deloc pe a doua.

jJ

Perioada proto-istorică *Yayoi* (*Yayoi jidai*) şi-a căpătat numele de la locul descoperirii, în anul 1884, a unei poterii remarcabile, cu totul deosebită de cea *Jōmon.* Situl arheologic se afla în cartierul Yayoi din oraşul Tōkyō de astăzi. Epoca, situată în neoliticul japonez (*calcoliticul,* definit prin utilizarea atât a uneltelor de piatră cât şi a celor de bronz), se întinde aproximativ între anii 300 î.Hr. şi 300 d.Hr.

Ceramica menţionată mai sus, fiind definitorie pentru cultura *Yayoi,* merită o succintă prezentare. Vasele create în epocă au avut o destinaţie utilitară, practică, nicidecum magică. Culoarea lor roşie ne face să presupunem că arderea argilei s-a făcut la temperaturi mult mai mari decât în perioada precedentă. Meşteşugarii perioadei s-au ajutat de roata olarului (nouă achziţie tehnică!), împrumutată din estul şi sud-estul continentului asiatic. Rezultatul progresului tehnic a fost benefic. Vasele *Yayoi* sunt cu mult mai rafinate, posedă ornamente incizate sub formă de sinuozităţi, ondulări, trasee oblice sau zig-zagate, linii paralele şi punctate, dar şi adaosul unui cordon perlat înconjurător aşezat la exteriorul lor. În orice caz, decoraţia lor a fost mai sărăcăcioasă decât cea a poteriei din *Jōmon.* Forma alungită a vaselor sugerează uneori intenţii de antropomorfizare.

S-a stabilit că noua cultură *Yayoi*, probată şi de olăria menţionată mai sus, a înflorit de fapt în insula Kyūshū şi s-a răspândit mult mai târziu în Honshū, spre est. În Kyūshū oamenii s-au organizat în clanuri (triburi) sau chiar în nişte state în miniatură, ca o primă formă de rânduire politică. Până şi în străvechile cronici chineze s-a vorbit tangenţial despre triburile insulare adunate într-o fantomatică „ţară a reginei". În cronicile dinastiei Han (206 î.Hr.- 220 d.Hr.), de pildă, se aminteşte de colaborarea nord-coreenilor cu japonezii acelor vremuri în scopul procurării fierului din sudul peninsulei coreene. Această informaţie istorică se regăseşte cumva în epicul mitologic referitor la zeul Susanoo no mikoto.

Este limpede că între sud-coreeni şi japonezii clanului Izumo a existat o înrudire de sânge, urmare a imigrărilor repetate dinspre continent spre insulele nipone. Dinastia Han îşi stabilise nişte „colonii" în peninsula coreeană, de pildă Lo-lang şi alte trei apropiate.

Progresul socio-economic a fost evident în *Yayoi*. S-a introdus, ca o noutate valoroasă, cultivarea umedă a orezului, practicată pe terase naturale şi ajutată de reţelele canalelor de irigaţie săpate cu pricepere, ceea ce presupunea o certă solidaritate interumană. Surplusul de cereale obţinut i-a determinat pe oamenii din perioada *Yayoi* să imagineze şi să construiască cele dintâi hambare pentru păstrarea recoltei. În cultivarea orezului a fost împrumutat modelul chinez practicat în delta fluviului Yangtse. În afară de orez, printre resursele vegetale, s-au identificat în câmpia Kanto şi în nordul insulei Kyūshū prezenţa meiului, a cânepei şi duzilor, începând cu secolele al III-lea şi al II-lea î.Hr.

Şi mai important, poate, în *Yayoi* a luat naştere pe pământul japonez o metalurgie proprie. A debutat, cu alte cuvinte, cu relativă întârziere, epoca fierului şi în arhipelagul nipon. Este foarte adevărat că obiecte metalice de bronz şi de fier au existat şi înainte de iniţierea metalurgiei proprii, dar acelea proveneau din China şi din regatele coreene. Legătura dintre peninsula coreeană şi nordul insulei Kyūshū era facilitată de apropierea micilor insule Tsushima şi Iki interpuse între ţărmurile respective. În acest fel au fost aduse în Japonia oglinzi de bronz, vase tripode chinezeşti, diverse arme, vârfuri de lance, halebarde din statele Yin şi Tcheou (Zhou), cuţite coreene, monede etc. Produsele metalice japoneze de început au fost aproape similare cu cele fabricate în China dinastiei Han.

Tot în epoca *Yayoi* agricultura, dar şi acţiunile războinice, au beneficiat de domesticirea calului, animal necunoscut, se pare, până atunci pe meleagurile japoneze.

Preocupările cu caracter „artistic", magic sau spiritual, au impus cu necesitate crearea unor obiecte a căror destinaţie şi rost le descifrăm astăzi cu dificultate sau doar le presupunem. Ca şi în perioada *Jōmon*, au continuat să fie fabricate figurinele de tip *dōgu* şi *sekibō*, dar au apărut şi altele cu totul noi. Clopotele de bronz *dōtaku*, de pildă, lipsite de limbă şi fără să fie folosite pentru a produce sunete, rămân încă până astăzi un mister în privinţa rostului lor utilitar. Bănuim doar că au avut un rol magic în anumite rituri legate, cel mai probabil, de fertilitate. Aceste *dōtaku* au fost descoperite în regiunea Yamato. Din săpăturile efectuate nu s-au adunat mai mult de 300 de exemplare. Şi mai puţine, în locuri izolate, au fost dezgropate obiecte similare în statele coreene şi în Manciuria. Înrudirea lor cu cele japoneze este convingătoare.

Un *dōtaku* nu este mai înalt de 12-20 cm. Spectaculos pentru un asemenea obiect rămâne inventarul de desene scrijelite sau redate în basorelief pe suprafaţa lui exterioară. Imaginile reproduc o adevărată hartă documentară a epocii: case, corăbii, animale (broaşte ţestoase, păsări, insecte), scene cinegetice (vânătoare de porci mistreţi şi cerbi cu câini), scene de pescuit etc.

Create pesemne tot cu intenţia de a fi folosite în practicile magice au fost şi obiectele de argilă numite *haniwa*. Tubulare în porţiunea lor inferioară, acestea aveau deasupra reprezentări diverse, antropomorfice (dansatoare?), zoomorfice, arhitecturale (case, hambare pentru cereale). Cum se va vedea, ceramica *haniwa* va continua să fie folosită până în perioada tumulilor sepulcrali.

Oamenii epocii *Yayoi* îşi înmormântau decedaţii în urne mari de lut ars deasupra cărora construiau câte o ridicătură de pământ sau de piatră în formă de dolmen, aidoma cu procedeul populaţiei coreene şi manciuriene. Faptul că în unele morminte s-au găsit obiecte diferite de la un loc la altul ne îndreptăţeşte să presupunem existenţa pe atunci a unei anumite diviziuni, a unei ierarhizări pe clase sociale. Cele mai frecvente obiecte dezgropate din morminte au fost săbiile, oglinzile de bronz şi mărgelele (*magatama*), adică acelea care vor fi alese mai târziu ca simboluri ale religiei *Shintō*.

În perioada *Yayoi*, spre sfârşitul ei, au apărut şi primele morminte de mari dimensiuni destinate conducătorilor decedaţi. Acestea au îmbrăcat mai multe forme dintre care menţionăm cea asemănătoare găurii cheii (*zempō kōen no fun*), caracteristică perioadei următoare (*Kōfun*).

Majoritatea scheletelor dezgropate din Kyūshū, Shikoku şi Honshū, aparţinând perioadei *Yayoi*, s-au dovedit a avea caracteristici mongoloide. Foarte probabil, ele proveneau de la chinezii dinastiilor Chin şi Han fugiţi din propria ţară în insulele nipone în veacul al II-lea şi I-ul î.Hr. din pricina tulburărilor din regatele de pe continent. Probele recoltate de pe scheletele analizate dovedesc, după aspectul dentar şi al structurii ADN, că aparţin unor indivizi înrudiţi cu cei din provincia chineză sudică Jiangsu. Acestor imigranţi li se atribuie meritul de a fi adus în Japonia orezul, uneltele de fier, modelele de îmbrăcăminte etc. Nu acelaşi lucru se poate spune despre rămăşiţele pământeşti din Ryūkyū (Okinawa), în sud, şi din Hokkaidō, în nord. Se consideră, de altfel, că perioada Yayoi a fost una a amestecului de populaţii. Studii relativ recente referitoare la originea poporului japonez au impus un aşa numit „model al structurii duale" promovat în anul 1991 de cercetătorul Hanihara. După acesta, japonezii actuali ar fi un rezultat al metisajului dintre populaţia indigenă a perioadei *Jōmon* şi cea a imigranţilor perioadei *Yayoi*. S-au adăugat mai apoi elemente provenite din Yi, Hani şi Dai, aşa cum o dovedesc unele obiceiuri folclorice şi studii

genetice.

Legăturile cu China au funcţionat, de fapt, aproape tot timpul. În cronicile chineze s-a pomenit uneori, destul de vag, despre ţara *Wa* (*Wo*, în chineză), aşa cum era denumită Japonia. Se ştie însă că în secolul al III-lea au fost trimişi în insule soli ai regatului chinez Wei. În cronica *San kuotche* (Istoria celor trei regate) identificăm un capitol consacrat „barbarilor din răsărit", cu referire la această ţară numită *Wo-jen*. Este, se pare, cel mai vechi text scris despre Japonia preistorică. În el aflăm descrierea locuitorilor. Aceştia obişnuiau să-şi vopsească trupul în culoarea roşie, să-şi îngroape morţii în tumuli, să ţină doliu timp de zece zile, după care urma purificarea celor din familie. Aici este de menţionat că *purificarea* va deveni unul din riturile principale ale religiei *Shintō*. Tot din acel text mai aflăm că în *Wo-jen* existau maimuţe sălbatice, magicieni, că se confecţionau mărgele de jad, că se foloseau perlele ca obiecte decorative etc.

În privinţa limbii vorbite, se presupune că în nordul insulei Kyūshū aceasta provenea din nordul continentului asiatic şi avea un sistem gramatical apropiat, ca sintaxă, de cel uralo-altaic, înrudit aşadar cu manciuriana, coreeana şi cu limbile turcice. Această limbă s-a răspândit ulterior spre estul ţării odată cu arta fabricării uneltelor metalice şi a ţesăturilor. Vocabularul propriu zis, grefat pe structura altaică, era însă de origine oceanică (polineziană şi malaeziană) şi mai puţin altaic. În timp s-au adăugat cuvinte de origine chineză şi unele influenţe din limba vorbită de *ainu*, cum ar fi denumirile de locuri, râuri sau munţi.

Elementele mistice, apărute în credinţele oamenilor, cât şi sentimentul religios manifestat mai pregnant, au condus în cele din urmă, începând cu primul an al erei noastre, şi mergând până în anul 100, la elaborarea religiei japoneze primitive bazată pe credinţa în existenţa divinităţilor *kami*. Din acest punct de vedere se afirmă că s-au conturat trei centre de cultură. Unul s-a aflat la Izumo, în insula principală Honshū, unde era adorat zeul Okuninushi no mikoto, ca un *kami* al medicinei, pescuitului şi sericiculturii. Al doilea centru a funcţionat la Ise, în regiunea Yamato, unde s-a înălţat un sanctuar consacrat zeiţei Amaterasu ōmikami, viitoarea divinitate supremă a religiei *Shintō*. În sfârşit, al treilea centru a fost situat în sudul insulei Kyūshū unde existau variate culte marine. Cum se vede, elemente ale viitoarei mitologii japoneze (*Nihon shinwa*), ce vor fi adunate în sinteză în *Kojiki* şi *Nihon shoki*, circulau încă de pe atunci pe teritoriul nipon. Se pare că legendele şi miturile polineziano-malaeziene, redate pe cale orală, au ajuns în arhipelag aduse de imigranţii sudici în secolele al II-lea şi I-ul î.Hr.

În preajma încheierii perioadei *Yayoi*, înainte de anul 250 d.Hr., s-au creat mai multe grupări regionale, organizate militar, economic şi politic. Cele mai importante s-au arătat a fi Izumo, Yamato, Yoshinogari, Yamatai şi Kibi. Între ele a domnit o permanentă competiţie sau chiar stare conflictuală pentru ocuparea unei poziţii cât mai dominante.

După împăraţii legendari ai perioadei *Jōmon* pe care i-am menţionat mai sus, iată şi o succesiune de suverani ai epocii *Yayoi*: Kōrei (290-215 î.Hr.), Kōgen (214-158 î.Hr.), Kaika (158-98 î.Hr.), Suijin (97-30 î.Hr.), Suinin (29 î.Hr.-70 d.Hr.), Keikō (71-130), Seimu (131-190), Chūai (192-200) şi regenta Jingo-Kogo (soţia lui Chūai) (201-269). De remarcat longevitatea la domnie nefirească a unor suverani, greu de acceptat pentru acele timpuri, observaţie valabilă şi pentru predecesorii lor din *Jōmon*.

Atunci când ne referim la epocile foarte vechi nu putem stabili în termeni precişi „perioadele" istorice ale Japoniei. Suntem nevoiţi să aproximăm deoarece ne lipsesc dovezile palpabile care să ateste succesiunea reală a evenimentelor. De cele mai multe ori faptele s-au intricat sau au lăsat urme confuze.

După perioada *Yayoi,* despre care am vorbit mai sus, urmează în mod convenţional epoca denumită de unii istorici *Kōfun* sau, altfel spus, „Tumulară", iar de alţii *Yamato.* Perioada se situează între anii 250 şi 552 d.Hr. Argumentele în favoarea unei denumiri sau a celorlalte sunt valabile şi de o parte şi de alta. Construirea mormintelor uriaşe tumulare, numite *kōfun* a coexistat cu cârmuirea ţării prin reprezentanţii acelei dinastii imperiale izvorâte din clanul cel mai puternic al timpului, care s-a stabilit în câmpia Yamato.

Datele pe care le deţinem ne spun însă că încă de la sfârşitul secolului I d.Hr. triburile din nordul insulei Kyūshū le-au dominat pe cele învecinate. Nevoite de resursele materiale precare ale zonei lor muntoase să caute alte locuri mai prielnice, acele triburi au început, prin acţiuni războinice, să-şi extindă puterea spre est, urmând ţărmul Mării Interioare a Japoniei. În cele din urmă au izbutit să cucerească provincia Yamato, de unde au continuat, acţionând în toate direcţiile, să dobândească noi teritorii. Inima ţării a rămas totuşi câmpia Yamato, ca mai fertilă, aluvionară, propice agriculturii bazată pe cultivarea orezului.

Din analele chineze vechi, ca singură resursă de informaţii scrise, desprindem o schiţă istorică a acelei epoci tulburi.

Japonia, ca ţară, este pomenită pentru prima oară, cum am mai spus, sub numele *Wo* (*Wa,* în japoneză) în cronica *Wei chih* (*zhi*) ("Cartea Wei") alcătuită probabil de Cheng Zuo (Chen shou) (232-297) activ în timpul dinastiei Jin de apus. Ideograma *wa* are semnificaţia de „pitic", „mic de statură". Trebuie să tragem oare concluzia că în secolul al III-lea japonezii erau nişte indivizi nanici, sau că ţara *Wa* era vasală chinezilor, aşadar într-o situaţie subordonată, aşa cum se afirmă şi în cronica *Shanhai ching* (*Sanguo zhi*)? Cronica *Wei zhi* s-a păstrat caligrafiată în caractere chineze antice pe câteva tăbliţe de lemn şi pe fragmente de hârtie. Merită menţionat şi faptul că ţara *Wa* mai era denumită şi *Yamatai koku* (în japoneză).

În istoriile dinastiei Han se afirmă, de pildă, că „dincolo de mările îndepărtate de Lo-Lang trăieşte poporul Wo alcătuit din peste o sută de state". Lo-Lang era o colonie chineză din peninsula coreeană. Se mai precizează chiar că în anul 82 d.Hr. cele o sută de „ţări" din *Wa* (*Wo*), aflată în nordul insulei Kyūshū, plăteau tribut chinezilor la intervale de timp fixe.

Dintr-o istorie a dinastiei Han (timpurii) din est (25-200 d.Hr.) rezultă că pe la anul 57 statul *Nu* din *Wo* a trimis nişte emisari la curtea împăratului Han. Solii niponi au primit atunci în dar de la suveranul chinez un sigiliu de aur, obiect de mare însemnătate practică şi simbolică. Statul *Nu* era situat şi el în Kyūshū, cam unde este astăzi aria golfului Hakata.

În secolul al II-lea, mai afirmă analele chineze, regina Himiko (Pimiko) a izbutit să adune sub conducerea ei cam 30 dintre statele poporului *Wo,* impunând, se pare, unele exigenţe religioase. Acea „regină" Pimiko era în realitate o femeie-şaman carismatică şi autoritară. Printre acele state se afla însă un domeniu din sud, numit *Kona* (*Kunu*), care se manifesta adeseori ca un opozant al reginei.

Între anii 147 şi 190 ţara a traversat o epocă de anarhie şi de război intern, situaţie abia stăvilită de Pimiko.

Se cunoaşte din compilaţia istorică *Sanguo zhi* faptul că în anul 238 o solie trimisă de regină în China dinastiei Wei cerea ajutor împotriva rebelilor din *Kunu*. În 247 a avut loc un alt conflict între *Kunu* şi Himiko, iar regina a cerut din nou sprijin militar de la chinezii dinastiei Wei. Chiar şi mai târziu, în anul 304, a intervenit un alt război între regatul fostei regine şi statul Kunu. Ar fi de presupus că între sudul şi nordul insulei Kyūshū existau nu numai conflicte economice, ci şi intoleranţe etnice.

Ţara reginei Himiko mai este cunoscută şi sub denumirea de *Yamatai*. Cele mai multe informaţii despre Yamatai le aflăm tot în *Wei zhi*. Acolo se precizează că societatea era împărţită distinct după ranguri, că se respecta o ierarhie socială clară, că se plăteau taxe şi că între diferitele provincii aveau loc schimburi de bunuri sub forma trocului. Locuitorii se tatuau pe faţă cu însemne (simboluri) corespunzătoare categoriei sociale de care aparţineau. Modele ale unor astfel de tatuaje au fost observate şi pe ceramica *haniwa* sau pe unele statuete funerare antice. Mai importantă şi mai interesantă, în acelaşi timp, este informaţia despre locuinţele oamenilor. Acestea se construiau pe piloni, cu podeaua mult înălţată deasupra solului, asemănătoare procedeelor din zonele lacustre ale sudului polineziano-malaezian, ceea ce impune sugestii clare despre originea oamenilor din Yamatai. În cronici se mai pretindea, printre altele, că locuitorii regatului ştiau să citească şi să scrie, ceea ce este greu de crezut. Existau poate câţiva scribi instruiţi în acest sens de imigranţii chinezi.

Ca entitate statală, Yamatai era situată, după unii, în nordul insulei Kyūshū sau, după alţii, în districtul Kinai din centrul insulei principale Honshū.

Yamatai, sau „ţara reginei", cum era numită de chinezi şi coreeni, ocupa mai mult ca sigur provinciile nordice din Kyūshū, cunoscute astăzi cu numele Buzen, Bungo, Chikuzen, Chikugo, Hisen, Higo, dar şi o parte din Hyūga, aflată în vestul insulei Honshū, cam în faţa strâmtorii Shimonoseki, precum şi provinciile Suwo şi Nagato. Yamatai a avut desigur relaţii cu China vremii. Între suverani s-au făcut schimburi de mărfuri şi s-au trimis daruri reciproce. De la Himiko au fost expediaţi în China câţiva sclavi (*yatsuko*). În realitate, fenomenul sclaviei era slab reprezentat. Sclavii erau puţini la număr. Ei proveneau din prizonierii de război şi erau consideraţi o clasă inferioară, folosită la treburi gospodăreşti. În replică, reginei i s-au dăruit din partea împărăţiei Wei o sută de oglinzi de bronz, ţesături, brocarturi, tapiserii şi chiar aur. Pe bronzul oglinzilor primite de Himiko se aflau scrijelite poeme scrise în caractere chineze. Ideograme asemănătoare s-au mai identificat şi pe fragmente de olărie chineză ajunsă până în Yamatai. Japonezii au avut, cu alte cuvinte, cunoştinţe despre existenţa scrierii chineze încă din veacurile al II-lea şi al III-lea.

Tot pe oglinzi apăreau şi imagini cu dragoni sau tigri albi, considerate animale simbolice, desigur. Himiko a folosit oglinzile în riturile de tip şamanic şi taoist îndreptate împotriva spiritelor malefice, aidoma practicilor chineze de la care s-a şi inspirat.

Himiko a fost urmată la conducerea statului Yamatai de un „rege" care şi-a făcut loc, potrivit obiceiului epocii, ucigându-şi concurenţii.

Mai trebuie adăugat că şi în cronicile coreene ale regatului Silla (*Shiragi*, în japoneză) se vorbeşte despre „prinţesa" cu numele Pimiko, iar statul condus de ea este numit tot „ţara reginei".

Pe lângă că era suverană, celebra Pimiko a jucat, în realitate, şi rolul de Mare Preoteasă, femeie-şaman şi vrăjitoare, ceea ce i-a asigurat o mare autoritate. În limba chineză ea a mai fost numită şi Beimifu, iar în japoneză *Himeko*, cu sensul de „fiică a soarelui", echivalentă în cele din urmă cu zeiţa *Shintō* Amaterasu ōmikami. Ca femeie-şaman (*itako*, în japoneză), ea reprezenta un rudiment de matriarhat prin care, socialmente vorbind, femeile încă mai impuneau respect prin abilităţi divinatorii, rituri magice şi vrăjitorii.

În aceleaşi cronici apar şi informaţii despre evenimente petrecute mai târziu, cum ar fi bătălia dintre regatul coreean *Koguryō* (37 î.Hr.-668 d.Hr.) şi regatul japonez *Wo* de la finele secolului al IV-lea sau începutul secolului al V-lea. Se cunoaşte, de altfel, că în anul 391 o armată din *Wo* a debarcat în peninsula coreeană.

Din datele istorice, dar şi din cele mitologice, rezultă cu oarecare aproximaţie că primii suverani japonezi ar fi provenit din nişte triburi tunguse. Acestea au pornit călări din nord-estul asiatic şi au ajuns în peninsula coreeană unde au creat trei regate. O parte din aceste triburi a trecut în insula japoneză Tsushima, apoi a invadat Kyūshū. Noii veniţi s-au impus în faţa conducătorilor locali ai ţării *Wa* şi, în final, au fondat principatul Yamato, iniţiind o dinastie imperială în jurul unui sanctuar în care era adorată o divinitate comună.

Cuceritorii s-au stabilit după anul 300 în câmpia Yamato şi pe înălţimile Yoshino. Nu au avut o viaţă liniştită, desigur. Timp de cinci secole s-au tot războit cu aborigenii. Au trebuit să se lupte adeseori cu aşa numiţii *emishi* (barbari), probabil cu cei de etnie *ainu*. Au mai avut conflicte şi cu poporul *Kumaso* care se pare că venise din sud, din Kyūshū. Nu se cunoaşte aproape nimic despre aceştia din urmă.

Prin forţă sau prin convingere noii veniţi au absorbit treptat numeroase clanuri (*uji*) mai slabe şi corporaţii meşteşugăreşti (*be*). Puterea lor s-a menţinut şi consolidat prin alianţe cu alte triburi şi prin distribuire de titluri nobiliare.

Regii din Yamato s-au numit la început *kimi* şi au fost recunoscuţi atât ca nişte reprezentanţi seculari, cât şi ca unii sacri în legătură cu adorarea muntelui Miwa. Muntele respectiv era pe atunci un centru religios care avea un sanctuar Iso no kami la Tenri, aflat la sud de actualul oraş Nara.

Scenariul sumar şi rapid de mai sus trebuie completat cu alte date istorice concrete, certe, pentru a fi convingător. Noii cârmuitori din Yamato se considerau descendenţi din zeul-om Jimmu Tennō, întemeietorul dinastiei imperiale. Faptele mitologice şi legendare sunt descrise pe larg în *Kojiki* şi *Nihon shoki*. Aici vom puncta însă doar câteva momente de istorie reală, confirmate mai ales de textele analelor chineze şi coreene.

Undeva se pomeneşte despre o împărătească semilegendară pe nume Jingu, care, în secolul al IV-lea, ar fi invadat cu oastea sa regatul coreean Silla. În altă parte anul 350 este menţionat ca cel al stabilirii curţii Yamato într-un loc apropiat de Nara de astăzi. În anul 369 japonezii din Yamato şi-au creat în sudul peninsulei un stat de mici dimensiuni, în realitate un fel de „bază militară", denumit *Mimana*. Acesta s-a situat cam în apropierea oraşului Pusan de astăzi. În anul 391 o armată japoneză a debarcat din nou în peninsulă pentru a sprijini regatul Paekche (*Kudara*, în japoneză) în lupta sa cu statele Koguryō şi Silla, acţiune încununată de succes. În acelaşi timp japonezii şi-au întărit mica lor colonie Mimana. Aceasta avea să dăinuie multă vreme şi să dispară abia în anul 562, fiind alipită

până la urmă de regatul Silla.

După anul 400 principatul Yamato s-a arătat tot mai puternic în aria centrală ce cuprindea zona oraşelor Ōsaka-Nara de azi. În 405 curtea a adoptat oficial scrierea chineză. În cronici se aminteşte de scribii Achiki şi Wani. Din acel an ideogramele chineze au fost folosite la scrierea documentelor, a ordinelor imperiale, edictelor şi la completarea registrelor necesare înfăptuirii centralizării dorită de guvernanţi. Se înţelege că mai apoi, după anul 552, scrierea chineză a fost utilizată şi la copierea sutrelor budiste.

În anul 413, după o mai lungă tăcere, în cronicile dinastiei chineze Chin de est (317-419) reapare numele ţării *Wa*. Între timp însă dispăruse regatul Yamatai şi luase naştere Yamato.

În intervalul dintre anii 421 şi 479 au fost trimise din Yamato nu mai puţin de zece ambasade la curtea chineză a dinastiei Song de sud, în capitala Nanjing de atunci. În cronica *Songshū* din 470 a acestei dinastii sunt menţionaţi cinci „regi" din *Wa*. Cel din anul 470, numit „conducătorul din Bu", se referea probabil la împăratul Yūryaku care pretindea că este stăpânul ţării *Wa*, dar şi a altor cinci „regate" (coreene?). După mai mulţi ani însă, în 645, epocă pe care unii istorici nu o mai consideră ca aparţinând perioadei Yamato, ci celei numite *Asuka*, din porunca împăratului Kōtoku a fost adoptat un calendar, împrumutat de la chinezi, după care erele (*nengō*) erau denumite după evenimentele în curs. Mai multe ere alcătuiau o perioadă. În China modelul acestui calendar se afla în funcţie tocmai din anul 140 î.Hr.

Trebuie spus, totuşi, că există istorici care consideră că perioada Yamato a durat din secolul al III-lea până în anul 710, atunci când a început perioada *Nara*. O altă etapizare istorică propune varianta în care perioada *Kōfun* este cuprinsă între secolele al III-lea şi al VI-lea, iar perioada *Asuka* din veacul al VI-lea până în anul 710.

Ce a fost caracteristic şi inovator în perioada Yamato? Foarte importantă a rămas dinamica socială rânduită după împărţirea ţării pe clanuri *uji* sau *dōzoku*, în fruntea cărora exista câte un conducător numit *ujigami*. Atât el, cât şi membrii clanului practicau cultul unei divinităţi tutelare (*uji no kami*) ca formă de manifestare a religiei autohtone (*Shintō*). Printre clanurile importante, cu funcţii şi demnităţi la curtea imperială, sunt de menţionat *Nakatomi*, responsabil cu riturile religioase şi cu recitarea textelor sacre, *Imibe*, răspunzător cu riturile de abstinenţă şi de purificare, obligatorii înaintea momentelor ceremoniale, *Otomo*, din care se recrutau gărzile de corp imperiale, şi *Mononobe*, cu funcţii militare şi cu dreptul de a făuri arme. În acelaşi timp, în ţară funcţionau corporaţiile (breslele) meşteşugăreşti numite *be* sau *tomo*. Dintre acestea, iată câteva mai semnificative: *ayabe* (lucrători de brocarturi), *futobitobe* (scribi), *hasebe* (olari), *kumebe* (războinici), *kataribe* (recitatori), *kajibe* (fierari), *oribe* (ţesători), *osabe* (tâlmaci), *tanabe* (*tabe*) (orezari) şi *urabe* (divinatori).

Consolidarea ţării Yamato s-a mai sprijinit pe dezvoltarea agriculturii sedentare a cultivării orezului. În acest sens a fost de folos sistemul topografic chinez şi experienţa acestuia în împărţirea simetrică a solului în parcele dreptunghiulare, la care s-a adăugat practica irigării controlate a solului.

Încă din secolul al IV-lea, graţie schimburilor diplomatice cu coreenii şi alianţei cu regatul Paekche, în Yamato au ajuns meseriaşi pricepuţi, fierari, experţi în irigaţii, dar şi artizani de tot felul

şi literaţi. Au fost aduse în ţară texte filozofice, ştiinţifice şi de practică administrativă, de etică şi filozofie confuciană. În timpul domniei împăratului Ōjin, de pildă, cărturarul coreean Wani a adus „Analectele" lui Confucius în 10 volume şi „O mie de caractere (ideograme) clasice" (*Senji mon*), lucru menţionat şi în *Kojiki*. Au mai ajuns în Yamato vindecători, cunoscători ai farmacopeei chineze, divinatori, iar mai târziu bonzi şi călugări budişti.

O primă încercare, din anul 522, de pătrundere a budismului, prin clericul Sima Dadeng din Liang, a fost un eşec în ciuda faptului că acesta a construit şi un templu consacrat lui Buddha Sakyamuni (*Saka*, în japoneză). Reuşita intrării budismului s-a petrecut abia în anul 552 după iniţiativa lui Syong Myong din regatul coreean Paekche.

Apogeul puterii Yamato a fost în secolul al V-lea, epocă în care, cum vom vedea, s-au construit marile morminte tumulare imperiale (*kōfun*). Un exemplu ilustrativ de acest fel ar fi cel pentru împăratul Ōjin, mormânt aflat în aria Ōsaka. În aceeaşi perioadă s-a întărit şi alianţa cu Paekche îndreptată împotriva statelor Silla şi Koguryō. În veacul al VI-lea însă a intervenit declinul ţării Yamato după mutarea curţii împăratului Keitai din pricina întăririi şefilor de clanuri regionale, în frunte cu Soga. Clanul Soga era reprezentat de Iname şi de fiul său Umako. Amândoi vor sprijini pătrunderea şi adoptarea budismului în dauna religie *Shintō*.

Importante sunt şi informaţiile legate de viaţa religioasă din epoca Yamato deoarece atunci s-a cristalizat mai evident coerenţa a ceea ce avea să fie numită mai apoi religia *Shintō*. Înainte de unificarea ţării, pe măsură ce se delimita o nobilime războinică a clanurilor, religia oglindea originea ei tribal-patriarhală. Ştim deja că şefii clanurilor deţineau şi o poziţie sacerdotală în tribul lor şi dirijau cultul câte unei divinităţi, a unui strămoş întemeietor sau carismatic, devenit *kami* după deces. În orice caz, atitudinea faţă de un dispărut al clanului, şi cu atât mai mult al unui suveran, trebuia să fie exemplară. S-a imaginat atunci construirea de morminte tot mai mari, mai impunătoare, înălţate sub formă de movile sepulcrale tumulare. La început aceste morminte, numite *misasagi*, arătau ca nişte movile conice sau triunghiulare duble, reproducând imaginea unei şei de călărie. Ca formă şi dimensiune, evoluţia ulterioară a mormintelor imperiale şi a celor pentru împărătese şi prinţii de sânge, s-a concretizat, ca termen generic, în denumirea *kōfun*. De aici şi numele perioadei istorice la care ne referim. După înfăţişare, aceste *kōfun*-uri au fost de trei feluri, circulare (*rempun*), pătrate (*hōfun)* şi în forma găurii cheii (*zempō kōen no fun*).

Între secolel al III-lea şi al VII-lea s-au practicat rituri funerare în care s-au folosit simboluri mistice. Odată cu mortul erau îngropate diferite obiecte, ciudate pentru început, apoi mai bine alese, cu scopul de a caracteriza pe cel dispărut. Pentru foştii şefi militari se aşezau în morminte arme, harnaşamente de călărie, armuri şi altele asemănătoare. Împărătesele şi prinţesele erau însoţite în eternitate de brăţări, coliere, bijuterii (*magatama*) sau veşminte din ţesături fine. S-au mai găsit în morminte şi oglinzi de bronz, roţi dinţate de cupru (simboluri solare?), clopote *dōtaku*, instrumente muzicale etc.

În perioada Yamato a fost părăsit obiceiul îngropării de vii a slujitorilor sau a persoanelor din anturajul suveranului, practică veche a unor sacrificii absurde. În locul acestora, aşa cum se menţionează în *Nihon shoki*, mortul a început să fie „însoţit" de obiectele *haniwa* modelate în lut roşietic. Acestea reproduceau ca formă războinici, dansatoare, bufoni, animale domestice (câini,

maimuţe, cocoşi, cai), case, ambarcaţiuni etc. Asemenea *haniwa* erau plasate nu numai în interior, ci şi în afara mormântului, în jurul movilelor tumulare. La mormântul împăratului Nintoku (m.399), de pildă, de la Sakai (Ōsaka), lung de 300 m. şi înalt de 30 m., au fost găsite peste 1200 de figurine *haniwa*. Trebuie subliniată mai ales valoarea lor documentară.

Este foarte probabil ca movilele *kōfun* să fi încercat să imite, începând cu secolul al III-lea, tumulii similari ridicaţi în peninsula coreeană. Morminte sub formă de dolmene (acoperite cu pietre ca nişte movile) s-au găsit numeroase atât în Manciuria cât şi pe teritoriul coreean. În privinţa *haniwa*-urilor, sursa de inspiraţie se află în China perioadelor Han şi a Celor Şase Dinastii. În afară de aria Ōsaka, menţionată mai sus, numeroşi tumuli *kōfun* s-au inventariat în Kyūshū, în apropiere de Hyūga, în care s-a găsit mai cu seamă olărie de tip *Yayoi*.

Întreaga perioadă prebudistă *Yamato*, socotind-o până în anul 552, a înregistrat un număr destul de mare de suverani despre care, din păcate, nu avem date istorice consemnate pe undeva. Aceştia rămân în categoria împăraţilor legendari. Lista domniei lor începe cu Ōjin (270-310) şi continuă cu Nintoku (313-399), Richū (400-405), Hanzei (406-410), Ingyō (412-453), Ankō (453-456), Yūryaku (456-479), Seinei (480-484), Kensō (485-487), Ninken (488-498), Buretsu (498-506), Keitai (507-531), Ankan (531-535), Senka (535-539). Partea finală a epocii Yamato a debutat cu primii ani ai domniei lui Kimmei (539-571).

Bazinul câmpiei Yamato, în special districtul Kinki, cu centrul la Nara, a devenit leagănul viitoarei civilizaţii japoneze. Denumirea locurilor a consacrat şi câteva formulări dragi insularilor. *Dai Yamato* este „Japonia cea mare", iar *Yamato damashi* înseamnă „Sufletul (spiritul) japonez".

După anul 552, odată cu stabilirea capitalei la Asuka, situată în apropierea oraşului Nara de azi, şi cu pătrunderea budismului, a început în Japonia o istorie cu evenimente consemnate de data aceasta şi în scrieri autohtone.

În ciuda datelor de mai sus, acceptate de majoritatea istoricilor, s-au semnalat şi opinii diferite. După Hong (in intervenţiile sale din anii 1988, 1994 şi 2002) poporul din regatul Paekche ar fi cucerit insulele japoneze. El afirmă că toată cultura neolitică *Jōmon* din arhipelag ar fi fost creată de *ainu*-şi şi de populaţia imigrantă malaio-polineziană, în timp ce cultura *Yayoi* ar fi fost produsă de poporul Kaya din sudul peninsulei coreene împreună cu cei menţionaţi anterior. Poporul proto-japonez, precum şi limba proto-japoneză, s-au format în perioada *Yayoi*. Cultura mormintelor (375-675) este văzută ca o extensie a culturii *Yayoi*, dar este în acelaşi timp cea a regatului Yamato, ca prim stat unificat pe pământ japonez. Chiar din *Kojiki* rezultă că imigranţii coreeni au introdus scrisul chinez în Japonia pe la anul 300 d.Hr. Ideogramele chineze au fost privite de localnici, la început, ca semne magice, stranii. Abia pe la mijlocul perioadei Yamato au apărut scribi ca funcţionari ai guvernului. Printre ei, desigur, erau destui coreeni imigranţi sau descendenţi ai acestora.

Este de presupus că şi în viitor cercetătorii vor identifica noi documente sau vor emite ipoteze care să nuanţeze cele ce se cunosc despre trecutul îndepărtat al insulelor japoneze.

CAPITOLUL III
AŞEZARE ŞI STRUCTURĂ GEOLOGICĂ

Cu marea dormitând la poale
Adoarme muntele semeţ.

Wakayama Bosusui

E-un lac bătrân printre coline...

Yamamura Bocho

Mitologia japoneză, generoasă în explicaţii naive, sugerează că cele patru mii de insule care formează arhipelagul s-ar fi închegat din picăturile de apă oceanică, suprasaturate de sare, ce se scurgeau din suliţa zeului Izanagi. În ciuda substratului mitologic pueril, în afirmaţia fabuloasă de mai sus se ascunde un adevăr, anume acela al unităţii de structură geologică a insulelor japoneze.

Arhipelagul, care arată ca un adevărat arc terestru în întinderea de ape şi care se aşează în partea de est a continentului asiatic, de la tropice, în sud, până în zona subpolară, în nord, a luat fiinţă abia în cuaternar. În timpurile mai îndepărtate, continentul eurasiatic făcea corp comun cu Japonia. Din Kamciatka până în insulele Sonde, nu era altceva decât o întindere neîntreruptă de pământ. Pe atunci, în Africa de Sud apăruse deja australopitecul. În cuaternar, începe desprinderea treptată de continent a viitoarelor insule nipone. În spatele lanţului vulcanic migrator, spre răsărit se sapă o falie până în adâncul apelor. Se delimitează mările Ohoţk, a Japoniei şi a Chinei. Abia în holocen se poate considera că desprinderea s-a înfăptuit în întregime.

După începutul mileniul al II-lea î.Hr. se conturează, pe întreg globul pământesc, nişte mări, relativ închise, de tip mediteranean. Acestea, printre ele Marea Interioară a Japoniei, vor favoriza dezvoltarea unor civilizaţii maritime de vânători-pescari nomazi. În Japonia, urmele civilizaţiei amintite, numită şi a „olăritului în snop" sau a „poteriei cordate", după caracteristicile striurilor trasate pe vasele de pământ ars, aşa cum de altfel am mai avut prilejul să amintim în capitolul anterior, s-au constituit ca prim element reper în civilizaţia *Jōmon* (*Jōmon Jidai*) de la care a urmat o evoluţie locală dinspre protoistorie spre istorie.

Detaliind structura geologică a insulelor, ceea ce ne va face să înţelegem mai lesne care sunt resursele lor naturale, foarte sărace de altfel, trebuie să admitem, că pământul japonez este alcătuit aproape în întregime din roci vulcanice. Excepţie, poate, fac numai sudul insulei Honshū şi al insulei Shikoku. Spina dorsală a ţării are ca substrat o rocă primitivă de structură şistoasă, formată din cuarţ, mică şi feldspat, „gnaisul", la care se adaugă o multitudine de şisturi izolate, foarte diferite. Rocile nu îşi au originea de formare în aceeaşi perioadă de timp, unele au apărut în paleozoic, altele în cambrian sau silurian. Dintre acestea, avem de amintit trilobitele. Diverse calcare, printre care şi fusilina, acoperă masele masive carbonifere.

Atât paleozoicul cât şi mezozoicul sunt reprezentate prin ardezii conţinătoare de amonite. La acestea se adaugă straturile fosile bogate în plante fixate pentru eternitate încă din jurasic şi cretacic.

Terţiarul, ceva mai bogat şi mai variat populat de fosile, este, în fapt, reprezentat de tufurile vulcanice stratificate, cu mult cărbune, lignit şi plante fosilizate, ba chiar şi cu o faună primitivă nevertebrată.

Dintre rocile eruptive existente în insulele japoneze, cea mai comună este andezita. Culoarea ei negricioasă şi rezistenţa aparte o fac extrem de folositoare pentru construcţii şi la pavaje. Ceva mai rare sunt diorita cu substrat de feldspaţi, trahita, rocă vulcanică mai tânără şi bazaltul dur. Din belşug, găsim granitul şi porfira, cu sau fără cuarţ.

Aventura geologică din răsăritul continentului asiatic nu a luat sfârşit odată cu modelarea insulelor actuale. Ea continuă, uneori lent, alteori brutal sau chiar catastrofal pentru viaţa biologică existentă pentru că, e bine ştiut, regiunea este scuturată de seisme violente, încă se află sub dominaţia erupţiilor vulcanice, evenimente înregistrate frecvent şi adeseori marcate cu cifre îndoliate în istoria Japoniei. În anul 599, un mare cutremur de pământ a înghiţit sate întregi. Cronicile descriu foarte colorat momentul şi pomenesc de căderi ale meteoriţilor, apariţii de comete şi de prezenţa zăpezii în mijlocul lunii a 7-a (iulie). Seismul a fost urmat de secetă şi foame, de pieirea a milioane de oameni (!). În anul 1703, un alt cutremur de pământ ucide peste 32 mii de persoane în Tōkyō. Capitala este devastată din nou în 1885 când o crevasă enormă (o falie de pământ) s-a deschis în sol înghiţind mii de oameni. În sfârşit, cel mai recent seism catastrofal a avut loc în 1 septembrie 1923, urmat şi de un val seismic uriaş precum şi de un incendiu, toate la un loc omorând 100.000 de oameni la Tōkyō, circa 37.000 la Yokohama şi în împrejurimi. În mica localitate din apropierea capitalei, Kamakura, ea însăşi fostă capitală, aproape toate clădirile s-au năruit. Printre ruinele aflate la pământ, se putea zări statuia colosală a lui Buddha (*Daibutsu*), singura rămasă în picioare, dominând peisajul dezolant, cu zâmbetul ei serafic, împăcat cu sine şi impasibil la frământările omeneşti. Statistica demonstrează, de altfel, că în medie, în Japonia au loc cam 1460 de cutremure pe an, iar la fiecare 6 ani şi jumătate survine un seism important.

O privire de ansamblu pe harta regiunii distinge 4 insule mari şi o puzderie de alte insuliţe grupate sau izolate între ele, cele mici aflate în preajma celor mari sau la distanţă în imensitatea de ape a Pacificului. Insulele mari, pornind de la nord la sud, sunt Hokkaidō (fost Yezo) cu 78.513 km2, unde 5 luni pe an pământul se află sub zăpadă, Honshū, cea mai importantă, cu 230.841 km2, apoi Shikoku având 18.787 km2, aflată în zonă subtropicală şi, în sfârşit, Kyūshū cu 42.051 km2. Printre insulele mai mici, cu oarecare însemnătate, lotuşi, ar fi de amintit Sado, Oki şi Tsushima. Este de menţionat, de asemeni, grupul de insule Ryūkyū, cu cei 2.420 km2 suprafaţă. Lungimea arhipelagului ar fi de 3.800 km (2.360 mile), iar suprafaţa totală a Japoniei de 377.435 km2 (145.730 mile2). Dacă am calcula cât din uscatul lumii este reprezentat de pământul japonez, nu am obţine decât 0,3%, cu alte cuvinte mai puţin de a 20-a parte a Statelor Unite ale Americii, cam a 8-a parte din India sau cam ¾ din Franţa.

Apropierea de continent este mai evidentă în nord unde insula Hokkaidō se află la mai puţin de 45 km de insula Sahalin, iar la sud Kyūshū la numai 200 km de Coreea.

Honshū, după vechea denumire *Hondo*, pe lângă că e cea mai întinsă ca suprafaţă, are

aproximativ 1.800 km în lungime şi 118 km în lărgime, este importantă pentru că acolo sunt situate cele mai mari şi mai semnificative oraşe ale Japoniei, Tōkyō, capitala actuală, Yokohama, port însemnat, apropiat de Tōkyō, Ōsaka şi Kobe, ca oraşe cu însemnătate comercială şi industrială, Kyōto, mare centru cultural etc. Toate oraşele de mai sus au un vechi trecut istoric, au jucat un rol în destinul ţării şi astăzi continuă să guverneze dinamismul vieţii economice şi culturale, cu atât mai mult, cu cât tot ele concentrează milioane de locuitori.

Lungimea coastelor japoneze este impresionantă: 30.605 km. Era inevitabil ca asemenea contact cu apele să nu facă din japonezi un popor de navigatori şi de pescari, de constructori de nave, să nu-i situeze printre marii specialişti în cunoaşterea tainelor mării, ai faunei acvatice, să-i determine să exploateze intensiv resursele alimentare oferite de adâncuri, să facă din ei pionieri ai folosirii energiei valurilor.

Coastele nu sunt uniforme ca relief şi nici nu au aceeaşi modalitate de evoluţie geologică. Coasta dinspre Oceanul Pacific are tendinţa netă de a se ridica, pe câtă vreme cea dinspre continent se afundă în aşa fel încât pământul japonez pare că se balansează într-o direcţie precisă în actuala etapă geologică. Dar nu numai atât, coasta nordică, oceanică, a insulei principale Honshū, este cea mai scuturată de seisme şi pusă în primejdie de curenţii marini violenţi ai mareelor. Golfurile (*wan*) Sendai şi Matsushima nu sunt prea ospitaliere. Cele de pe coasta meridională, în schimb, sunt bogate, favorabile navigaţiei, generoase pentru om. Coasta meridională, aşadar, are golfurile Tōkyō, Sagami, Suruga, Ise, Ōsaka, Tosa, Kagoshima, Canalul Kii şi incizura profundă Owari. În nord, Honshū are golful Aomori care priveşte spre strâmtoarea Tsugaru, iar în sud golful Tōyama.

Ceea ce este mai important şi mai caracteristic pentru pământul japonez, rămâne acea *Mare Interioară*, formaţie aproape închisă între insulele mari, cele trei insule principale: Honshū, Shikoku şi Kyūshū. Marea aceasta apare ca o explozie a oceanului în interiorul muntos, crestat astfel de o pânză de apă lungă de 410 km şi lată de 90 km. Adâncimea ei nu trece de 3050 m. Nu este exagerat să afirmăm că Marea Interioară a însemnat, şi continuă să aibă aceeaşi semnificaţie, centrul principal al Japoniei, zona de amalgamare a diferitelor seminţii omeneşti, cale de comunicaţie lesnicioasă între insule, piaţă a comerţului celui mai variat, şcoală de marină, teren de experimentare pentru pescari, fortăreaţă de apărare a interiorului ţării, sursă de inspiraţie pentru artişti, creatori de frumos din cele mai vechi timpuri. Marea Interioară mai mult uneşte decât desparte insulele japoneze. Intrarea şi ieşirea din Marea Interioară se fac dinspre continent prin strâmtoarea Shimonoseki situată între Kyūshū şi Honshū. Lărgimea trecătoarei variază de la 3927 m la 5900 m. Între Kyūshū şi Shikoku există un adevărat canal, mult mai larg, de circa 12 km, canalul Hayatomo. În partea de răsărit, insuliţa Awaji creează între cele două insule mari îngustimi ale mării. Spre Honshū, la nordul ei, Awaji are canalul Yura larg de 3927 m, iar la sud, faţă de Shikoku, o trecătoare mult mai îngustă şi mai învolburată, plină de vârtejuri, numită Naruto, de numai 1376 m. Aici mareea se precipită cu o forţă extraordinară dinspre Marea Interioară spre Oceanul Pacific. În literatura epică despre piraţii japonezi, Naruto este prezentă adeseori şi condimentează, cu primejdiile ei, tensiunea naraţiunilor.

Coasta apuseană a insulei Kyūshū are în dreptul ei insulele santinele Uri şi Tsushima care conturează canalul Tsushima, o veritabilă poartă de intrare în Marea Japoniei, mărginită cu Coreea. Istoria a înregistrat adeseori trecerea elementelor de civilizaţie venite din China, prin Coreea, tocmai

prin insula Tsushima şi prin canalul respectiv, înainte de a poposi în Kyūshū. Pe aici au pătruns influenţe ale artei, scrierea, religiile, inovaţiile administrative şi militare, gândirea filozofică, mărfurile de tot soiul, pe care lumea japoneză a trebuit să le asimileze şi să le dea o înfăţişare personală.

Marea Japoniei priveşte spre coasta occidentală a insulei Honshū, coastă uniformă, adeseori abruptă sau caracterizată de lagune şi chiar lacuri de coastă. Ar fi de amintit aici golful Wakasa, ţărmurile de la Miyazu şi Tsugaru. Marea Japoniei face parte din bazinul Oceanului Pacific. E situată între ţărmul estic al continentului asiatic, insula Sahalin la nord, dincolo de care, prin strâmtoarea Soya se intră în marea Ohotsk, insulele Hokkaidō şi Honshū la est, cu strâmtoarea Tsugaru care o leagă de Pacific. La sud, comunică prin strâmtoarea Coreei cu Marea Chinei de Est. Suprafaţa Mării Japoniei este de 975 000 km2. Cea mai mare adâncime măsoară 1.669 m, adâncimea medie fiind de 1.752 m.

În Oceanul Pacific, la răsăritul arhipelagului nipon se află o mare fosă, Groapa Japoniei, adâncă de 9985 m. În ea ar încăpea, desigur, muntele Everest.

În partea cea mai de sud sunt insulele Yaku, Amami, Okinawa şi Sakishima, până aproape de paralela 24°.

Relieful Japoniei se caracterizează prin două elemente, muntele şi apa, elemente de nedespărţit, combinate în cele mai variate şi spectaculoase moduri. Munţii, aşa-zişii Alpi Japonezi (*Shi-nano-Hida*), masivul cel mai important, reprezintă cam 72% din suprafaţa totală a ţării. Înălţimile trec de 2000 m la vreo 580 din aceşti munţi. Peisajele sunt magnifice, impresionante, cu lacuri montane cu apă curată provenită din topirea zăpezilor, cu trecători înfricoşătoare, pereţi din piatră abrupţi, râuri tumultuoase, căderi de apă graţioase, culmi ameţitoare. Asemenea peisaje, înmuiate în ceaţa lăptoasă a depărtărilor, sunt întâlnite ca subiecte de predilecţie în pictura japoneză, ba chiar şi fac faima lor.

Munţii, adeseori nu sunt altceva decât nişte vulcani. Japonia numără 196 vulcani din care vreo 30 sunt încă activi. E de înţeles uşor că locurile sunt bogate în ape termale atât de folositoare ca sursă de terapie medicală sau ca rezervor de energie calorică.

Cel mai înalt munte este Fuji. A luat naştere în anul 268 î.Hr. în urma unui cutremur de pământ, acelaşi care a săpat în pământul insulei Honshū şi viitorul lac Biwa. Fuji-san are înălţimea de 3776m. Este un vulcan stins astăzi, dar el a erupt cu violenţă în repetate rânduri, în anii 800, 864 şi ultima oară în 1707. Prin silueta lui tronconică, trasată perfect în albul zăpezii veşnice, pe fundalul cerului albastru, Fuji-san reprezintă o emblemă, o prezenţă sacră, o mândrie a japonezilor. Este, poate, muntele cel mai des pictat, mai admirat şi mai îndrăgit dintre toţi munţii lumii.

După Fuji, mai puţin înalţi, dar încă peste 3000 m sunt: Kitadake cu 3192 m, Hotakadake de 3190 m, Yarigatake (3180 m), Ontake (3063 m), Norikuradake (3026 m), Tateyama (3015 m).

Apele Japoniei nu au dimensiuni impresionante. În majoritate, sunt reprezentate de râuri ca nişte torente de munte cu debitul foarte variabil, bogate în cascade (*taki*), învolburate întotdeauna, dar mai bogate în apă în sezonul primăverii. Aceste ape aduc aluviuni bogate. Ca o ciudăţenie, fiecare localitate prin care trece un râuleţ, îl botează cu un alt nume, deşi e aceeaşi apă strecurată dinspre munte, grăbită să străbată cursul său superior în meandre repezi. Cursul inferior este cel mai adesea foarte scurt. Apele formează frecvent cascade pitoreşti, unele cu renume aparte. Amintim cataractele

de la Nikkō, numită Kegon, cea de la Kami-ide din apropierea muntelui Fuji, de Nachi din Kyūshū, Todoroki din Shikoku şi Yōrō.

Râurile mai mari din insula Honshū, demne de menţionat, denumite de japonezi chiar fluvii, sunt următoarele: Kitakami, Abukuma, Tone, Tenryu şi Kiso care se varsă în Oceanul Pacific. În Marea Japoniei se varsă fluviul Shinano. Insula Hokkaidō are un singur fluviu, Ishikari, care se varsă în Marea Japoniei. În Shikoku merită amintit fluviul Yoshino, iar în Kyūshū fluviul Chikugo. O ierarhizare a apelor după lungimea lor, când au un flux maxim, ar putea fi următoarea: Shinano de 367 km, Teshio (311 km), Tone (298 km), Ishikari (262 km), Tenryu (250 km), Kitakami (247 km), Mogami (232 km) etc.

Japonia este relativ săracă în lacuri. Cel mai mare şi mai cunoscut, aflat în insula Honshū, este Biwa cu o suprafaţă de 685 km2. Cu mult mai mici sunt lacurile Hachirogata de 224 km2, Kasumigaura de numai 187 km2, Saromako de 152 km2 Inawashiro de 109 km2 şi Nakanoumi cu 102 km2. Cu mult mai mici, dar importante pentru că sunt frecventate turistic, există lacurile Hakone şi Chuzenji.

Marea majoritate a lacurilor au o origine vulcanică. Ele se află în zone montane şi, cum am mai spus, au suprafaţa restrânsă. Caracteristica lor generală este frumuseţea cu totul aparte, indiferent de anotimpul în care sunt admirate.

În orice loc te-ai afla în Japonia, rotind privirile, întâlneşti, fie şi la mare depărtare, relieful înălţat al munţilor. Această constatare nu vrea să spună că lipsesc cu desăvârşire câmpiile. Ele există, foarte puţine, într-adevăr, şi au o întindere modestă. Consecinţa firească, agricultura nu a fost prea dezvoltată în insulele japoneze niciodată. Cele mai răsărite câmpii se află în insula Honshū, desigur, în preajma oraşului Tōkyō întâlnim câmpia Kwanto. În jurul zonei Nagoya-Gifu, câmpia Mino-Owari. În triunghiul oraşelor Kyōto, Ōsaka şi Kobe se află câmpia Gokinai. În sfârşit, insula Kyūshū are câmpia Tsukuchi.

Clima Japoniei este lesne de caracterizat deoarece toate cele patru anotimpuri sunt bine diferenţiate graţie aşezării insulelor în zona interferenţelor a două grupe de curenţi de aer cu ritmicitate constantă. Pe scurt, Japonia este o ţară musonică, având influenţă oceanică. Desigur, se înregistrează o deosebire a evoluţiei climei între nord şi sud, dar zona temperată face din insulele japoneze o regiune cu ploi abundente, situate între 1000-2500 mm pe an, cu climat în general dulce. Arhipelagul este situat în partea finală, nord-estică, a traseului musonului care se întinde, deci, din Japonia spre Coreea, China, Asia de sud-est, până departe în India. Variabilitatea climatică rezultă în cea mai mare parte din acţiunea curentului de aer oceanic ce vine vara cu ploaie din sud-est şi se abate cu furie spre zonele de joasă presiune. Schimbarea musonilor se face cu regularitate de ceasornic primăvara şi toamna în septembrie. Vara este fierbinte, înăbuşitoare şi umedă, începe întotdeauna după un sezon ploios destul de lung, care debutează la mijlocul lunii iunie şi durează circa 4 săptămâni. Anotimpul ploios, *nibai*, după denumirea japoneză, poate fi uneori mai scurt de 4 săptămâni. Temperatura medie, vara este de 21°5 în nord şi la Tōkyō. Cele mai agreabile anotimpuri sunt primăvara şi toamna, cu temperatură moderată, cu soare strălucitor. Iarna aduce ploi bogate mai mult în nord, în Hokkaidō, şi în munţi, temperatura medie este de -6° în nord, 1°6 la Tōkyō şi 3°1 la Nagasaki, în sud.

Precipitaţiile abundente explică pe de o parte bogăţia în păduri, iar pe de altă parte, în zona meridională, recoltele duble de orez. La Tōkyō, precipitaţiile sunt de 1563 mm pe an, faţă de alte capitale sau oraşe mari, cu numai 208 mm la Teheran, sau 321 mm la Los Angeles, ambele aflate la aceeaşi latitudine. La Tōkyō, soarele străluceşte destul de mult, 2019 ore pe an, în ciuda ploilor abundente.

Un alt element, cu influenţă statornică asupra climei, este jocul curenţilor marini calzi şi reci care scaldă coastele arcului insular nipon. Curentul cald *Kuro-Shiwo* vine din sud, din Taiwan şi încălzeşte coastele de sud şi sud-est. El atinge plinătatea forţelor sale pe ţărmul meridional al insulelor Kyūshū, Shikoku şi Honshū, de unde se întoarce în direcţia Alaska, având circa 38° în februarie şi 50° în luna august. Spre Japonia, trimite o ramificaţie, curentul Tsushima. Cicloanele venite din sud urmează exact calea curentului principal Kuro-Shiwo. Curentul rece, care vine din nord, în întâmpinarea celui cald, coboară pe marginea externă a insulelor Kurile şi Sahalin unde se numeşte curentul Kamciatka sau *Oya-Shiwo,* trece prin golful Tătar şi apoi de-a lungul coastelor coreene, când poartă numele de Curentul Liman. Curenţii aceştia, adevărate fluvii marine, au avut un rol de seamă în formarea poporului japonez deoarece pe direcţia lor s-au constituit acele „curente umane" ce au migrat mai lesnicios, ajutate de natură. Pe calea lui Kuroshiwo au venit triburile malaeziene cu cultura lor specifică pe care o vom regăsi în arhitectură, religie, obiceiuri, până în zilele noastre, cultură impregnată de influenţe chineze meridionale. Populaţiile malaeziene au abordat la început sudul insulei Kyūshū şi Shikoku, apoi au ajuns mai la nord până la Ise. Templele închinate Zeiţei Soarelui păstrează, în formele lor arhitecturale, aşezarea pe piloni, la fel ca şi locuinţele lacustre din mările sudului.

Un alt „curent uman" provenit din China de nord, pornit spre Marea Interioară, a trecut prin punctul nordic alcătuit de Coreea, insulele Tsushima şi Iki. Pe aici, coreeanul Wani se pare că a adus scrisul, pe aici a venit budismul, pe calea uşurată de curentul rece Liman ce coboară de-a lungul coastei orientale a Coreei, trecând prin Marea Japoniei pentru a se îndrepta spre centrul Izumo.

Cele două curente de populaţii au găsit în insule locuitori nomazi, paleoasiatici, înrudiţi cu ainuşii de astăzi, după unele ipoteze, pe care i-au dislocat, împingându-i spre nord sau asimilându-i treptat. Amalgamul de surse omeneşti, prin metisare treptată, a determinat apariţia populaţiei japoneze de azi, destul de uniformă ca trăsături fizice şi spirituale.

Revenind la climă, trebuie să menţionăm că fenomenul cel mai caracteristic, precipitaţiile, nu se dovedeşte uniform pe toată suprafaţa insulelor. Regiunile cele mai ploioase sunt cele din sud. Pe măsură ce urcăm spre nord, precipitaţiile scad. Astfel, în Kyūshū se înregistrează căderi de apă de circa 3400 mm pe an, în sudul insulei Shikoku, la Kochi şi Tosa, 2500 mm/an, pe câtă vreme la Hokkaidō, la Sapporo, numai 970 mm/an sau 840 mm/an la Soya. Cifra medie pe întreaga Japonie ar fi de 1570 mm/an.

Specific Japoniei este taifunul, denumire aplicată de niponi cicloanelor din zona lor. Locul de naştere al taifunurilor, Pacificul de Sud, în Marea Filipinelor, face ca forţa lor să nu prea fie atenuată de distanţa relativ mică. Regiunile cele mai afectate sunt întotdeauna insula Kyūshū, apoi împrejurimile oraşului Tōkyō şi insula Hokkaidō.

Dacă mai adăugăm şi existenţa cutremurelor de pământ, a seismelor submarine şi a curenţilor

violenţi ai mareelor, precum şi vulcanismul cvasipermanent, avem un tablou aproape complet al încercărilor şi condiţiilor naturale la care era supus japonezul de odinioară, ca şi cel de astăzi. E foarte adevărat că ceva din vrăjmăşia naturii e compensată de sursele energetice oferite generos sau puse în valoare cu ingeniozitate de om. E suficient să amintim, de pildă, despre numeroasele ape termale şi radioactive folosite, în bună parte, în scop terapeutic dar cu viitor imprevizibil încă în fructificarea extensivă a lor în funcţie de tehnologiile noi, născocite mereu. La Beppu, Kusatsu şi Yumoto există asemenea ape termale, trei dintre cele mai importante printre cele peste o mie din întreaga Japonie.

Clima uniformă în linii mari, diferenţiată în amănunte, de la o regiune la alta, generează condiţii pentru dezvoltarea unei vegetaţii abundente, de o varietate remarcabilă. Se apreciază că ar exista vreo 900 genuri de plante, cu peste 3000 de specii. Dacă dorim să fim mai precişi, aducem o statistică botanică relativ recentă, 3200 de plante fanerogame (cu flori), 300 de criptogame (fără flori) şi circa 400 specii de alge.

Flora de astăzi e furnizată direct de flora epocii terţiare. Unele forme din terţiar au rezistat pe pământul japonez numai pentru că a existat o izolare insulară. În alte părţi, specii întregi au dispărut.

Umiditatea, ceva mai mare decât în regiuni cu altitudine similară, a avut drept consecinţă prezenţa pădurilor. În insula principală Honshū, ele ocupă 40% din suprafaţă, în Shikoku 64%, în timp ce e la nord, în Hokkaidō, până la 75%.

Pornind dinspre sud spre nord, se pot stabili circa cinci zone vegetale. O zonă a smochinului, destul de restrânsă, e drept, Ryūkyū şi în sudul insulei Kyūshū, alături de care e prezentă trestia de zahăr şi câţiva arbori ornamentali de tipul cycasului. Mai sus, cea mai întinsă zonă, a culturilor subtropicale, reprezentativ fiind arbustul de ceai, portocalul etc. Dincolo de această zonă, mai la nord, apar fagul, mesteacănul, ulmul, teiul, pe versanţii din Honshū şi în vârful munţilor din sud. Urmează o zonă a bradului, la înălţimea de peste 2000 m în sud şi la peste 1000 m în nord. În sfârşit, zona cea mai înaltă, a pinului.

O clasificare pe specii ar aminti printre gimnosperme, criptomerii giganţi numiţi în japoneză *suni*, apoi tuia, speciile de pini, cedrii numiţi *sugi*, de altfel şi cea mai populară specie care creşte peste tot, cu excepţia Hokkaidō-ului, tot cu frunze aciculare ca şi criptomerul, bradul şi molidul. În ordinea frecvenţei, după cedrul japonez, ar fi arborele *hinoki* precum şi *akamatsu* (pinul roşu japonez). Criptomerii au o prezenţă maiestuoasă, o seninătate izvorâtă din liniile lor drepte şi din simetria înfăţişării. Nimic strident în „anatomia" lor, dimpotrivă, cu trunchiurile lucioase, ei se înalţă avântat până la dimensiunea unor coloane de templu pentru ca în vârf să alcătuiască o boltă a ramurilor, o împletitură de cununi. Magnifica lor prezenţă de la Nikkō, din preajma templelor, stilizează un cadru inconfundabil. La Nara, grandoarea criptomerilor, cu eterna lor tinereţe, triumfă tot mai mult prin linie decât prin frunziş. Pinii, arborii socotiţi sacri, numiţi de japonezi *matsu*, cu o înfăţişare contorsionată, ca şi cum fibra vegetală s-ar supune unor convulsii, cu ramuri subţiri şi noduroase, îşi trimit, îndoindu-se în toate chipurile, braţele în spaţiul umplut astfel de fantezia liniilor frânte. Adeseori, în stampe sau pe vasele de porţelan, sunt pictaţi pini. Ei fac parte din decorul obligatoriu al scenei teatrului Nō.

Dintre arborii cu frunze, foioasele, întâlnim în Japonia stejarul în sud, frasinul şi fagul în nord,

ulmul, nucul, cireşul, arţarul în centrul ţării. Arţarul, *momiji* în limba japoneză, îşi are biruinţa toamna. Frunza sa roşie incendiază priveliştea şi aşa superbă, a toamnei japoneze înnobilată de înflorirea crizantemelor.

Speciile tropicale sunt reprezentate de palmieri, camforul, cycasul şi bambusul. O menţiune specială este de făcut pentru uimitorul bambus, frumos ca înfăţişare, folosit ca motiv ornamental şi plastic în artă, mai ales în pictură, unde defineşte preferenţial un anume stil. Altminteri, de o utilitate copleşitoare, comestibil prin mugurii proaspeţi ai vârfurilor, servind în construcţia locuinţelor de odinioară datorită rezistenţei sale metalice, prin forma cilindrică a trunchiului bun pentru canalizare, elasticitatea sa îl recomandă la împletitul coşurilor de nuiele. Cândva servea ca lemn pentru construirea corăbiilor. Bambusul creşte rapid şi imaginaţia populară l-a situat, de-a lungul anilor, prin tradiţie, printre plantele aducătoare de noroc, un echivalent al trifoiului cu patru foi de la noi. În această idee, este oferit în chip de urare de Anul Nou şi la alte sărbători alături de alte două plante, pinul şi prunul, pentru că este primul pom care înfloreşte primăvara. Cele trei plante alcătuiesc trinitatea numită în japoneză *shochikubai*. Bambusul oferă, deci, un randament mare pe un spaţiu mic, ceea ce nu e de neglijat în Japonia, ţară cu suprafaţă cultivabilă restrânsă. Aceeaşi raţiune a dezvoltat cultura intensivă a ceaiului şi a orezului. Desigur, au existat bambuşi în Japonia primitivă, dar speciile de astăzi au fost aduse din China. Una din specii, aceea cu frunzele foarte fine, aşa-numitul „bambus din ţara Wu", poartă numele japonez *kuretake*. Un alt soi, „bambusul hanilor", poartă pe trunchi pete violete. Este bambusul *kawatake*.

Europenii s-au lăsat fascinaţi de mistica şi exotismul bambusului atunci când nu au ştiut cu adevărat în ce stă valoarea sa. Scrierile călătorilor amatori de „picanterii orientale" s-au rezumat adesea, în mod eronat, să asimileze spusele legendelor realităţii greu comprehensibile. În povestirea Taketori monogatari („Povestea tăietorului de bambus") este subliniată incredibila putere de creştere a acestei plante în timp scurt, la înălţimi fantastice. Uimitoare nu este numai biologia bambusului, ci şi larga sa utilizare în viaţa de fiecare zi a japonezului. Există studii minuţioase care pomenesc despre circa 1400 de utilizări, dar vreo 12 au o extrem de mare răspândire, de la multitudinea obiectelor casnice (evantaie, coşuri, vase, rogojini), la modestele beţişoare cu care se mănâncă.

Un observator ingenios a comparat una din cele mai importante calităţi ale bambusului, elasticitatea, cu aceeaşi calitate psihică a japonezului. Bambusul este foarte rezistent, dar este mai cu seamă flexibil. Poate fi îndoit, răsucit, presat, întins în orice formă, dar lăsat liber îşi revine la forma sa iniţială. Continuă să crească puternic şi înalt. Tot astfel, japonezii, au găsit resurse intrinseci să-şi revină după încercări dezastruoase (război, seisme etc.) şi şi-au regăsit drumul pentru edificarea naţiunii. Exotismul bambusului, ca şi al japonezului, se destramă odată cu adevărata lor cunoaştere şi înţelegere.

Niponii socotesc că unii arbori ar fi sacri. În afară de pini, pentru budişti există un *Ficus religiosa indica*, iar shintōiştii venerează arbustul sakaki.

Florile sunt prezente şi ele în Japonia, cu aceeaşi impresionantă bogăţie ca număr de specii dar şi ca varietate cromatică. Fiecare anotimp, ba chiar fiecare lună, îşi are floarea sa specifică. În februarie prunii şi *Forsythia*, în martie îşi fac apariţia cameliile, înfloresc piersicii şi cireşii (celebra floare *sakura* care prilejuieşte o sărbătoare anume, cireşul având rostul floral pentru că

fructul, în Japonia, nu se mănâncă), toamna crizantemele cu miile de specii (*kiku*). Cameliile au peste o sută de specii, azaleele vreo 70, bujorii, stânjeneii, nuferii şi glicinele întregesc inventarul şi înnobilează cromatic viaţa japonezului. Crizantema stilizată, cu 16 petale, se constituie în blazon imperial.

În Japonia au loc, cum spuneam, sărbători ale florilor, se fac pelerinaje în zone adecvate pentru a fi admirată la momentul oportun o anume specie înflorită, se organizează expoziţii, concursuri şi veritabile acţiuni apropiate creaţiei de artă. Verbul *hana-mi* însemnează „a privi florile", performanţă lingvistică menită să exprime o anume sensibilitate şi o concepţie despre om în raport cu natura.

În sfârşit, japonezul şi-a alcătuit, potrivit nevoii sale interioare, o grădină particularizată în care acele elemente ale naturii împlinite stau gata să-l bucure dacă nu cumva să-l fericească. Miniaturale, în general, grădinile au obligatoriu o colină, o vâlcea, un amfiteatru împădurit, prin ele trece un râu, se adună un lac, figurează o insulă. Rafinamentul se împleteşte cu ştiinţa amănuntului, liniile se armonizează discret cu năvala de culori, sugestiile sunt întotdeauna fertile, căci se adresează nevoii de echilibru şi de pace interioară.

Fauna se caracterizează prin vreo 30 de soiuri de mamifere absolut specifice Japoniei, dintr-un total de 80. În general, animalele au talia mică. De multă vreme, au fost îmblânzite câteva specii de animale pentru utilitatea lor (caii, de exemplu) sau pentru că au forme bizare, pigmee. Se pare că marile ierbivore au fost eliminate cu bună ştiinţă de vechii japonezi pentru a îndepărta o concurenţă dezavantajoasă într-un spaţiu restrâns. Oamenii s-au orientat către o economie fără animale. Interesant este că pe emblemele de familie, acele *mon*-uri atât de caracteristice, echivalente ale blazoanelor europene, cusute adeseori pe kimonoul de ceremonie sau pe alte obiecte personale, nu figurează decât motive alcătuite din plante şi insecte, nicidecum de animale, adunate într-o formă circulară.

Au supravieţuit câteva animale sălbatice cum ar fi ursul pitic în Honshū, un urs de talie mare de tip siberian în Hokkaidō, unde are şi o însemnătate majoră legată de credinţele, obiceiurile şi mitologia ainu-şilor, fiind socotit animal sacru. În sud, vieţuieşte maimuţa din specia macacus cu o „inteligenţă" mai aparte ce le înlesneşte chiar o anume „organizare" a colectivităţii din pădure. Mult mai puţin prezente sunt tot în nord, în Hokkaidō, câteva animale înrudite cu cele din provinciile maritime de pe continent: zibelina şi hermina. Deoarece în epoca terţiară insula Hokkaidō a fost separată de insula Honshū, în aceasta din urmă lipsesc animalele de mai sus. În schimb, există alte mamifere asiatice ca lupul, vulpea, viezurele, veveriţa, bursucul şi vidra. În arhipelagul japonez sunt întâlnite, mai rar, antilope sau cerbi.

Păsările reprezintă o varietate şi mai mare, circa 400 de specii dintre care 49 sunt proprii Japoniei, restul fiind înrudite cu formele siberiene, chineze sau malaieziene. Cea mai cunoscută pasăre cântătoare este privighetoarea (*uguisu*). Prezenţa vulturului de mare, a şoimului, a ciorii, raţei sălbatice, pescăruşului, a bâtlanului sau a unui cocoş cu coada de 3 metri, demonstrează varietatea cu adevărat uimitoare a zburătoarelor. Fazanul, alături de bujor, alcătuieşte o simbioză decorativă folosită foarte des în arta plastică japoneză, tot aşa ca şi bambusul amintit mai sus.

Reptilele şi amfibiile îşi au reprezentanţi prin batracieni, şerpi, o specie de salamandră gigantă

care poate atinge dimensiunea de un metru şi jumătate, broaşte ţestoase cu coada lungă şi o mică viperă foarte veninoasă numită *mamushi*.

Insectele, se pare, au găsit în Japonia un mediu deosebit de propice. Din cele vreo 200 de mii de specii, numeroase sunt cele de fluturi (circa 900). Vieţuieşte, foarte decorativ, o libelulă roşie numită *akatombo*, alături de mai bine de 1000 de specii de păianjeni şi o puzderie de furnici, greieri, ţânţari şi muşte.

Fauna maritimă, în majoritate comestibilă, numără peste 600 de specii. Bogata faună ihtiologică reprezintă o sursă de hrană din cele mai însemnate alături de vegetale. Se pescuiesc ţiparul, anghila, crapul, păstrăvul, peştii aurii, rechinul, tonul, somnul, heringii. Crapul *tai* slujeşte ca imagine sugestiv-alegorică pentru zeul peşte *Ebisu*, simbol al bărbăţiei, al puterii masculine spre care năzuiesc băieţii în efortul lor de a se înălţa la condiţia râvnită. La sărbătoarea băieţilor, crapul uriaş decupat din hârtie, agăţat în vârful unei prăjini, flutură în bătaia vântului ca şi cum ar înota împotriva curentului unei ape învolburate.

Alături de peşti, cu cele peste 1200 de specii, de un imens folos ca hrană, mai sunt crustaceii şi cei marini şi cei de apă dulce, ca şi crabii, langustele, iarba de mare, diverse alge comestibile, şi ele cu vreo 700 de specii, precum şi scoicile.

În sud, sunt cultivate, după metode speciale, iniţiate de Mikimoto, scoicile perliere. Localitatea Toba este vestită pentru „fermele" ei la apă puţin adâncă de unde se scot, la intervale de timp precise, scoicile care îşi vor lepăda comoara deloc deosebită de o perlă naturală. Este o industrie specifică Japoniei, de veche tradiţie, ameninţată astăzi, se pare, de poluarea tot mai evidentă a apelor mării.

Am lăsat pentru la urmă, în scopul sublinierii mai apăsate, existenţa viermelui de mătase. Cultivarea lui, din cele mai vechi timpuri, a făcut faima mătăsurilor japoneze, dusă mult departe peste graniţele ţării, peste mări, continente, ca legătură simbolică a civilizaţiei nipone cu alte civilizaţii. Produsul viermelui de mătase a călătorit pe vestita Cale a Mătăsii, prin China, Podişul Tarim, Mongolia, până în Persia, India, în lumea greacă şi în Bizanţ. Mătăsurile japoneze, ca şi cele chineze, s-au întâlnit în drumul lor cu budismul migrator din aproape în aproape, cu arta derivată din religii, cu texte de filozofie, cu inveţii şi meşteşuguri noi, cu astronomi şi vraci, cu vrăjitori şi tămăduitori, poeţi, călugări, cerşetori. Produsul viermelui de mătase a întâlnit în cale şuvoiul de istorie trecut peste nisipuri, peste deşerturi, ape şi întinderi nesfârşite. Mătasea a înnobilat estetic istoria şi istoria a înscris în paginile sale mătasea cea nobilă.

Pe la anul 1744 se năştea Inō Chukei, cel mai vechi cartograf japonez, socotit astfel ca un strămoş în domeniul trasării hărţilor. El a creionat cu imaginaţia şi cu mijloacele din acea vreme, primele hotare ale insulelor, cu tot ce forma relieful cunoscut. Poate că tot el a dat sugestiile pentru o împărţire a ţării în aşa fel încât să fie mai lesnicios de condus şi de administrat, de la centru, o ţară suficient de mare.

Sistemul vechi diviza Japonia în provincii, numite cu termenul *kuni*. Ele erau în număr de 84. Ulterior s-a renunţat la provincii şi s-a făcut o împărţire administrativă în 43 de prefecturi numite *ken* la care s-ar adăuga un *to* (district metropolitan), un *do* şi două *fu* (regiuni metropolitane), în total,

deci, 47 de diviziuni locale. Cele patru mari prefecturi care se adaugă la *ken*-uri sunt Tōkyō, Ōsaka, Nagoya şi Kitakyūshū. Am putea face o apropiere simbolică între cele 47 de diviziuni administrative şi cei 47 de *ronini* (samurai rămaşi fără stăpân) dintr-o prea bine cunoscută istorie medievală japoneză, ilustrativă pentru onoarea, etica, cinstea la care râvneşte un popor cu o educaţie desăvârşită. (Astăzi se include şi Okinawa-ken care a fost sub administraţie americană până la retrocedarea ei în anul 1972).

Mai importantă este însă împărţirea în 8 regiuni geografice deoarece ea subliniază unitatea de structură, unitatea funcţională (climă, ocupaţii productive etc). Cele opt regiuni geografice de astăzi sunt: Hokkaidō, Tohoku, Kanto, Chubu, Kinki, Chugoku, Shikoku şi Kyūshū. Climatul răcoros cuprinde nordul, cu Hokkaidō şi partea nordică a insulelor Honshū şi Tohoku. Aici, caracteristice sunt agricultura, ocupaţia forestieră, mineritul, pescuitul şi o industrie bine reprezentată azi, cu ritm rapid de dezvoltare, mai ales în ultimii ani. Restul insulei Honshū cuprinde regiunile Kanto, Chubu, Kinki şi Chugoku. Aici clima este moderată. Regiunile s-au dezvoltat mai rapid după epoca Edo. Insula adăposteşte două din cele patru mari arii industriale ale Japoniei de astăzi: Keihin, cu oraşele Tōkyō şi Yokohama, în Kanto, şi Chukyo, cu oraşul Nagoya, în Chubu. Climatul este cald la sud, în regiunile Kinki, Chugoku, Shikoku şi Kyūshū. Se înţelege că tocmai condiţiile climatice au favorizat o dezvoltare dintre cele mai importante ale Japoniei: Keihanshin, cu oraşele Ōsaka, Kobe şi Kyōto, în Kinki şi *Kitakyushu* care acoperă partea nordică (*kita* în japoneză înseamnă Nord) a insulei Kyūshū.

Megapolisul Tokaido, cu marile sale concentraţii de populaţii din ultimele decenii, e alcătuit din brâul aflat de-a lungul coastei Pacificului cuprins între Keihin şi Kinki.

Fiecare prefectură este împărţită în *shi* (oraşe mai mari), *machi* (oraşe mai mici) şi *mura* (comune). Ultimele două, *machi* şi *mura*, reprezintă aria rurală a ţării. În 1970 existau 565 oraşe (*shi*), 2026 orăşele (*machi*) şi 694 comune (*mura*).

Resursele minerale ale pământului japonez sunt sărace. Zăcăminte modeste de cupru, sulf, huilă terţiară de proastă calitate, totuşi, mai există, în nici un caz ele nu reuşesc să acopere nevoile interne. Şi mai puţine sunt resursele de fier, zinc, plumb, aur, argint, cositor, ca să nu mai vorbim de petrol. Din belşug se află piatră de construcţie.

Mine mai importante de cărbuni se găsesc în nord-vestul insulei Kyūshū sau în apropiere de Nagasaki în sud, dar, cum am menţionat, mineralul este de calitate mediocră. Minele de cupru se află la Ashio în apropiere de Nikkō, iar cele mai bogate la Besshi în Shikoku. Argint se extrage de la Innai în nord şi de la Ikuno în centrul ţării. Antimoniu este explorat din Ichinokawa în insula Shikoku.

Rezervele sărace de minereuri obligă Japonia la importul masiv de materii prime şi la o anumită politică economică internaţională.

Agricultura reuşeşte să furnizeze aproape atât cât este necesarul ţării mai ales în materie de orez, mai puţin în privinţa grâului, soiei, orzului, cartofului, sfeclei de zahăr şi tutunului. Satisfăcător în privinţa ceaiului, a citricelor şi produselor legumicole. Este intensiv aplicată pomicultura, floricultura şi mai ales sericicultura, cum am mai subliniat.

În ultima vreme s-a trecut la creşterea intensivă a animalelor pentru carne (bovine, porcine,

ovine). Pescuitul, dintotdeauna, s-a aflat şi se află pe primul plan ca sursă alimentară.

Populaţia Japoniei a avut o traiectorie constantă, în fapt o stagnare, pe toată perioada shōgunatului. În anul 1874 era de 35 milioane, ulterior, populaţia creşte la 40 milioane în 1891, la 50 milioane în 1911, la 60 milioane în 1925, 70 de milioane în 1936, 80 de milioane în 1948, 90 de milioane în anul 1965 şi a depăşit 100 de milioane în 1967. În 1976 Japonia adăpostea 112 milioane de locuitori, situându-se pe locul 6 în lume, după China, India, Uniunea Sovietică, S.U.A. şi Indonezia. Peste 70% din această populaţie locuieşte la oraşe. În decurs de nici 100 de ani, populaţia s-a triplat, structura s-a inversat în favoarea mediului urban, faţa ţării s-a schimbat radical, mediul geografic a fost modelat parţial, în funcţie de biruinţele tehnologice şi ştiinţifice la care a ajuns o naţiune de oameni harnici, disciplinaţi şi modeşti.

CAPITOLUL IV
MITOLOGIE JAPONEZĂ

În marea de la Ise,
De zeul vântului bătută
Aidoma cu crabii,
Duşmanul să-l împresurăm
Şi pân' la unul să-l zdrobim!

Împăratul Jimmu

Nevoia dintotdeauna a omului de a umple spaţiul alb al necunoaşterii a oferit teren fertil cercetării iscoditoare şi permanentei străduanii de a-şi soluţiona interogaţiile mistuitoare. Adeseori, neputinţa sa de a obiectiva răspunsuri a compensat-o cu crearea de legende, cu alte cuvinte prin invenţie epică. Scenariile născute pe loc gol numai în aparenţă, dezvăluie, la o analiză mai atentă, rădăcini îndepărtate în timp, din vremurile imemoriale, din perioada fabuloasă a începuturilor, a naşterilor primordiale. Scopul mitului este acela de a istorisi tocmai creaţia, facerea unei lumi (înţelegem „civilizaţii") pentru a sluji drept model exemplar ritualurilor de mai târziu, practicate în legătură cu activităţile omeneşti esenţiale şi semnificative. Mitul se recunoaşte astfel ca o realitate culturală cu virtuţi complexe, generatoare în viitor a lungi serii de creaţii artistice, de la spaţiul plastic şi sonor la aria mai riguroasă a cuvântului scris.

În mitologia japoneză aflăm câteva indicii care abat sensul mitului de la statutul său înţeles doar ca o istorie sacră. Mitul japonez conduce, firesc, spre izvoarele religiei shintōiste, dar îşi împinge valenţele, îşi revendică drepturile până departe în istorie. Necesitatea justificării dinastiei imperiale, ca descendentă în linie directă din zeii începuturilor, necesitate de ordin politic şi istoric, a făcut ca implantarea mitologiei în istorie să se facă precoce şi cu îndărătnicie, în ciuda evidenţelor şi a dezvăluirilor obiective aflate în pagini de cronică veche. În plus, caracterul „sacru" al mitului, mai precis sacralitatea şi supranaturalul relevate de mit şi aduse în scena lumii reale, în mitologia japoneză, îmbracă o nuanţă aparte deoarece, de pildă, zeii începuturilor nu erau decât nişte noţiuni abstracte. Ei nu constituiau baza vreunei religii, nu reprezentau obiectul unui cult. Sursele de informaţii privind religiile străvechi ale insulelor Japoniei sunt foarte sărace şi nu inspiră încredere. Cronicile care au apărut abia în secolele al VII-lea şi al VIII-lea, ne gândim la *Nihongi* (*Nihonshoki*) sau *Kojiki,* conţin, în cea mai mare parte a lor, povestiri şi legende, iar datarea evenimentelor se face cu vădită străduanie în a le situa cu mult timp înainte de a se fi produs. Confruntarea informaţiilor cu alte cronici (din China sau Coreea) datând din veacul al III-lea, aşadar cu peste 400 de ani înainte de cele japoneze, dezvăluie fapte istorice care pun sub semnul îndoielii istorisirile din *Kojiki* şi *Nihongi*.

Ca şi alte mitologii, cea japoneză este preocupată în special de miturile originii; ea născoceşte

legende cosmogonice şi determină, în cele din urmă, starea interioară a omului japonez creată în legătură şi cu natura înconjurătoare. Natura i-a insuflat japonezului dragoste şi respect. Zeităţile panteonului nipon sunt personificate în elemente ale naturii înconjurătoare, de la aştrii cereşti la plantele şi animalele cele mai umile, ba chiar până la obiectele neînsufleţite. Fiecare component al mozaicului lumesc îşi are specificul său, respectat, dar nu şi venerat cu fanatism ca în alte religii. Cultul faţă de zeii aflaţi peste tot în natură, în miriade de ipostaze şi reprezentări, se explică prin sensibilitatea japoneză pentru natura vie, cu care se află mereu în comunicare, în sensul cel mai strict al termenilor.

Prolixitatea şi naivitatea mitologiei japoneze rezultă din două situaţii. Pe de o parte, este ştiut că legendele care au stat la baza religiei shintōiste s-au născut relativ târziu. Nu trebuie să ignorăm existenţa celei mai vechi religii japoneze (impropriu numită „japoneză"), prezentă în primele secole ale erei noastre, înainte de unificarea ţării, religie ce reflecta orânduirea gentilică şi tribal-patriarhală, în stadiul în care abia se diferenţia o nobilime tribală războinică şi lua naştere sclavia patriarhală. Această religie consta în veneraţia faţă de zeii şi faţă de spiritele protectoare ale familiei gentilice şi tribale. Zeii şi spiritele se numeau încă de pe atunci *kami*, aşa ca şi astăzi. Cele două surse menţionate mai sus s-au completat reciproc, au diversificat o mitologie şi aşa cu suficiente resurse de inflaţie epică, adeseori redundantă.

Dacă este să conturăm mitologia insulelor japoneze şi nu a populaţiei rezultate din amestecul celor migrate din sud (malaezieni, polinezieni) cu cele aflate în arhipelag (mongoli, coreeni, chinezi şi ainu-şi), atunci, criteriul geografic ne sileşte să pomenim despre mitologia descendenţilor populaţiei ainu, veche populaţie de origine albă, odinioară ocupantă şi stăpână a insulelor, astăzi restrânsă în nordul celei mai nordice insule, Hokkaidō. Legendele ainu-şilor sunt departe de a reproduce epicul celor japoneze, ele au o gamă de concepte şi un fantastic cu totul aparte, cu un folclor şi ritual diferite, demonstrând inaderenţa, neasimilarea a două surse umane diferenţiate cultural şi biologic.

Se cuvine a sublinia că mitologia japoneză, reprezentativă pentru marea câmpie Yamato din insula Honshū, leagănul viitoarei civilizaţii japoneze, nu este singura nici pentru Japonia propriu-zisă. O nouă suită de legende se adaugă odată cu pătrunderea budismului, religie care a adus cu sine, prin secolul al VI-lea d.Hr. figura lui Buddha şi a discipolilor săi, poveştile parfumate cu imaginaţia efervescentă a Indiei, cu tălmăcirea naşterii lotusului, a elefantului, a zeiţelor cu mii de braţe sau zeci de capete, a unei lumi fascinante şi acaparatoare. Dacă ramura shintō a mitologiei beneficia de propria-i eflorescentă, cealaltă ramură, a budismului, purta în crengi rodul artificial aplicat *a posteriori*, după ce naţiunea îşi formase o conştiinţă de sine.

Analele *Kojiki* (apărute în anul 712 d.Hr.) şi *Nihongi* (apărute în anul 720 d.Hr.) ne fac să înţelegem că fundamentul învăţăturii Shintō constă în genealogia comună a fiinţelor divine şi a dinastiei imperiale. Cronicile, celebre încă de la apariţia lor, conţin ciclul complet al povestirilor despre zeii shintōişti şi descendenţii lor.

Limbajul arhaic în care au fost scrise şi alcătuite cele două lucrări nu a constituit o piedică în lectura lor de-a lungul generaţiilor, dar, în epoca Edo, sub influenţa şcolii *Mito* (*Mitogaku*), ele au fost transpuse într-o limbă actualizată şi au alcătuit un întreg coerent. Subiectul central al acestei

mitologii este creaţia insulelor japoneze de către zei.

Ca o dovadă că cele două cronici inventează o epică nelegată de adevărata origine a pământului japonez stă faptul că se inspiră din filozofia chineză. Mitul cosmic figurează într-o culegere de texte pe jumătate ştiinţifică şi pe jumătate produs pur al imaginaţiei, culegere cunoscută sub numele de *Huainan Tseu*; textul este împănat cu speculaţii cosmogonice care frământau lumea epocii chineze Han şi este impregnat cu gândire taoistă. În mitologia japoneză, tema haosului, a beznei în care este aruncată lumea, devine o constantă a legendei. Mitul teogonic preluat din gândirea chineză are, în plus, o asemănare frapantă cu legendele polinesiene şi malaeziene ale creaţiei.

Modalitatea de a concepe mitul de origine se explică prin aceea că în gândirea japoneză există cele două principii antagoniste *in* şi *yo*, corespunzătoare celor chineze *yang* şi *yin*, echivalente ale masculinului şi femininului, pozitivului şi negativului, cerului şi pământului etc. În mitologia polineziană se întâlneşte o situaţie foarte asemănătoare, dacă nu chiar similară a conceptului despre Cer şi Pământ, *Rangi* şi *Papa*, care la început erau nedespărţiţi. Populaţiile polinesiene, venind din insulele sudice spre arhipelagul nipon, au adus cu ele elemente de cultură ce au devenit ulterior nuclee ale mitologiei japoneze. Paralele, chiar dacă mai îndepărtate, între istoriile cosmogonice japoneze şi ale altor ţări, încă mai pot fi făcute, mergându-se până la îndepărtatul Egipt. În *Kojiki* aflăm că cele două principii, lipsite de o materialitate precis exprimată, la început, au format o magmă haotică de forma aproximativă a unui ou, dar lipsită de un contur precis. Marginile sale obscure erau ca o membrană protectoare a conţinutului bogat în germeni. Cronica afirmă că oul a prins repede viaţă, a germinat am spune noi, şi s-a împărţit în două (o primă diviziune celulară!). Partea limpede, pură şi uşoară a esenţelor fine s-a desprins şi a format Cerul, pe câtă vreme elementele mai dense, mai grele, au rămas în partea de jos şi au format Pământul. Acesta nu era decât un noroi inform: pământ amestecat cu apă, cum explică un scriitor al veacului al VIII-lea: „pământul plutea ca un peşte ce se juca la suprafaţa apei". Alte texte mitologice din *Kojiki* spun că „la început pământul era ca o picătură plutitoare de ulei pierdută în spaţiu" sau „ca o meduză rătăcită în mare", sugerând forma dinamică, de o plasticitate instabilă a magmelor abia condensate într-o masă de materie. Între Cer şi Pământ se iveşte, la un moment dat, o formă stranie, misterioasă, de culoare roşie asemănătoare unui lăstar sau mugure de trestie, formă grăbită să devină zeitate sau, mai precis, o grupare de trei zei-coloane sau stâlpi sprijinitori.

Stăpânul absolut, Părintele Cerului, *Ame yuzuru hi ame no sagiri kuni yuzuru tsuki kuni no sagiri mikoto*, este primul zeu recunoscut ca existenţă sacră înaintea naşterii celor şapte generaţii de zei, sau „spirite cereşti" (*tengin*). Numele lui este o înşiruire a teritoriilor stăpânite (cer, pământ, soare, lună, cu precizarea că sunt învăluite în ceaţă), dar este o foarte bizară intitulare, de vreme ce ştim că abia după el se vor ivi corpurile cereşti pomenite. Prima generaţie de zei aduce pe „lume" zeii cereşti gemeni. Este vorba despre „Stăpânul cerului de mijloc" (*Ame no mi-naka nushi no mikoto*), zis şi „stăpân al sufletelor din mijlocul cerului" şi despre „Prinţul mai vârstnic al vlăstarului trestiei de zahăr" (*Umashi-ashi—kabi hikoji no mikoto*). Acţiunile zeului *Ame no mi-naka nushi* ca şi evocarea haosului iniţial amintesc de vechile credinţe chineze din vremea „Celor Şase Dinastii" (secolele al III-lea – al VI-lea), reluate apoi de taoism care vorbea de suveranul ceresc fondator şi stăpân al universului după evenimentul separării cerului de pământ. De remarcat că asemenea

concept al unui suveran (împărat) care să constituie o verigă de legătură între pământ şi cer, justifica autoritatea imperială izvorâtă din descendenţa divină începând cu domnia împărătesei Suiko în secolul al VII-lea.

A doua generaţie îşi are însemnătatea ei prin apariţia unor alţi doi zei gemeni. Unul din ei, *Kuni no toko tachi no mikoto,* este chiar „Pământul etern nemişcat", celălalt este *Toyo kuni nushi no mikoto,* adică *„Stăpânul pământului bogat".* Bineînţeles că zeii aceştia îşi au propriile progenituri, uneori câte opt, alteori chiar miriade şi poartă denumiri ciudate.

În generaţiile următoare, zeii se nasc gata căsătoriţi. O familie pitorească o formează zeii din generaţia a patra a „Pământului noroios" (*Uhiji ni no mikoto*) şi a „Pământului nisipos" (*Suhiji ni no mikoto*). Ulterior, sunt personificate rogojinile, culoarea verde şi alte asemenea neaşteptate elemente pentru ca, în cele din urmă, în a şaptea generaţie, să se nască soţii *Izanagi no mikoto* şi *Izanami no mikoto.* Ca şi alţii înaintea lor sunt soţi dar, în acelaşi timp, frate şi soră.

De la Izanagi şi Izanami începe, propriu-zis, mitologia japoneză, suita de legende care fundamentează şi religia tradiţională, oficială, shintōismul. În limba japoneză, religia shintō s-a numit *kami no michi,* adică, în traducere, „calea zeilor", dar limbile europene au preluat pronunţarea chineză a aceluiaşi sens de „cale a zeilor" prin *shin-tō.*

Textul tradiţional spune că spaţiile cereşti se derulează la infinit, că totul este pur, fluid şi senin... Din eter se strecoară spre zei o muzică rafinată. Zeii ţin sfat în apropierea Căii Lactee iar zeul Centrului Universului hotărăşte ca doi zei, cei abia născuţi, Izanagi şi Izanami, să coboare pe Pământ, pe acea imensitate noroioasă, pentru a-i da o formă convenabilă. Izanagi sau „bărbatul care ademeneşte" şi Izanami sau „femeia care ademeneşte" primesc porunca din partea zeului suprem să stabilizeze lumea, respectiv să creeze ţara Japoniei. Avem deci o primă prezenţă a unei alte forme de perechi binare, aşa cum înainte fuseseră cerul-pământul, pământul-apa, reprezentată de cele două zeităţi bărbat-femeie, principiul masculin-principiul feminin. Aşadar, ca şi în China, o viziune dualistă (*yang* şi *yin*), ciclică, a lucrurilor care vor sta la baza filozofiei şi sensibilităţii japoneze. Soţii divini, Izanagi şi Izanami, primesc în dar o suliţă, o lance *hoko.* Nu este o suliţă oarecare, e alcătuită sau încrustată cu pietre preţioase.

Zeii păşesc pe Podul Ceresc *Ukibashi* plutitor prin spaţii şi privesc jos, înspre abis. De fapt, trecând peste pod, ei intră într-o altă lume. Izanagi cufundă în ocean suliţa divină, agită apa în cerc, apa clipoceşte ca o muzică plăcută în urechile zeilor, apoi lancea este retrasă. De pe ea cad picături de apă sărată, ele se încheagă imediat şi devin insule. Sunt insulele japoneze. Se merge atât de departe cu precizarea detaliilor încât aflăm din textul legendei că de pe suliţa lui Izanagi au căzut 4223 de picături (exact numărul insulelor ce formează arhipelagul nipon). De menţionat că legenda creării insulelor sub forma unor picături de noroi se regăseşte şi în Polinezia. Prima insulă astfel născută este Onogoro-jima („insula închegată spontan") şi chiar pe ea coboară perechea divină spre a deveni soţ şi soţie.

Zeii fixează un stâlp în pământul insulei şi o pornesc la drum, fiecare în altă direcţie, pentru a reveni după ocolul făcut şi a se întâlni din nou. Izanami, zeiţa, face greşeala să se bucure prima de întâlnirea cu un tânăr, chipeş ca Izanagi, şi să-l ademenească, astfel că, deşi învăţaseră tainele unirii sexelor de la fiinţele apelor (observaseră nişte mormoloci de broască!), primii descendenţi ai

cuplului primordial sunt imperfecţi. Bineînţeles, se recurge la sfatul celorlalţi *kami* (zei) celeşti. Nu se ia nici o hotărâre decât după practicarea divinaţiei. Spiritele aruncă peste lemne aprinse omoplaţi de cerb şi din fisurile apărute pe suprafaţa oaselor rezultă sfatul cel bun. Nu femeia trebuie să vorbească prima ci bărbatul! Izanagi şi Izanami se reîntorc pe insulă şi reiau de la capăt plimbarea în jurul stâlpului. (O legendă similară se întâlneşte la câteva triburi din Borneo). De data aceasta, ritualul este corect şi descendenţii zeilor sunt viabili. Peste pământul încă vâscos şi mişcător trece un suflu creator. Se nasc o puzderie de zeităţi, apoi marea, râurile, norii, munţii, focul, vântul, arborii, tunetele, ploaia, hrana etc... Zeii se înmulţesc mereu, de sute de milioane de ori şi personifică, practic, orice prezenţă, binele şi răul, bucuria şi durerea, râsul şi plânsul. Se înţelege că şi cele opt insule mari ale Japoniei se desăvârşesc în aceeaşi perioadă.

Un vlăstar al zeilor Izanagi şi Izanami, Zeul Focului (*Kagutsuchi*), abia născut, provoacă un deznodământ fatal. Izanami este pârjolită şi ucisă de flăcările fiului ivit pe lume. Ea coboară în Infern (Ţara lui Yomi) pentru totdeauna. Durerea care îl cuprinde pe Izanagi, rămas singur, nu are margini. Se hotărăşte să plece în lumea întunericului ca să-şi găsească soţia. Ca şi Orfeu la greci, Izanagi ajunge până la intrarea în lumea subterană unde o imploră pe Izanami să se reîntoarcă. Ea îi reproşează că a sosit prea târziu, deoarece gustase deja din produsele cuptoarelor lui Yomi. Nu-i mai rămânea decât să se odihnească şi să încerce să scape de acolo sfătuindu-se cu divinităţile infernului, însă trebuia respectată o condiţie şi anume ca Izanagi să nu încerce să o privească. Deşi promite, zeul, incitat de curiozitate şi de nerăbdare, nu respectă cuvântul dat. Rupe un dinte din pieptenele de lemn care îi fixa părul (există în pictura japoneză imagini ale zeului care desluşesc înfăţişarea ce ar fi avut-o), îl aprinde, iar cu torţa astfel improvizată pătrunde în infern. Greşeala lui este pedepsită imediat. În faţă îi apare o imagine terifiantă, oribilă. În locul soţiei sale preafrumoase, un trup în descompunere, cu cărnurile macerate, fetid, respingător. Mai mult, opt zei ai tunetului (reamintim că cifra opt este numărul mistic al japonezilor) stăteau în mijlocul trupului intrat în putrefacţie şi râneau cu satisfacţie. Cei care urlau mai puternic erau Tunetul Focului, al Pământului şi al Muntelui.

Izanagi se retrage dezgustat şi înspăimântat, recunoscând că a pătruns într-o ţară „hidoasă şi murdară", dar fuga lui nu-l scuteşte de reproşurile soţiei. Izanami, supărată că i-a fost nesocotită dorinţa, trimite Cele Opt Femei Hidoase ale lui Yomi pe urmele lui Izanagi. Urmărirea aminteşte de unele basme ale noastre. Personajul care fuge îşi scoate sabia, apoi pălăria şi alte obiecte menite să se preschimbe în tot atâtea obstacole în faţa urmăritorilor, ceea ce se şi întâmplă. Pălăria lui Izanagi, aruncată în ţărână, se metamorfozează într-un ciorchine de struguri. Lăcomia femeilor lui Yomi în faţa fructului strălucitor îl ajută pe zeu să ajungă la Trecătoarea Netedă a Infernului unde fixează la iuţeală o stâncă uriaşă astupând lumea subterană. Văzându-se scăpat, se pare că acţiunea are loc în Japonia de sud-vest, Izanagi se grăbeşte să găsească un râu unde procedează la abluţiuni copioase, purificatoare. Apele râului se îmbibă în hainele sale, dar hainele sunt aruncate pe mal şi din ele se nasc noi zeităţi. Ba, şi din diferitele părţi ale corpului iau naştere alţi zei.

Un moment important este acela al ivirii, din ochiul stâng al lui Izanagi, a Zeiţei Soarelui (*Amaterasu ōmikami*) care va fi strămoşul divin al clanului imperial. Zeiţa, cunoscută şi ca „Marea Zeiţă Strălucitoare a Cerului", s-a dovedit a fi atât de frumoasă încât zeii au hotărât să o urce pe Scara Cerului unde să-şi afle sălaşul pentru totdeauna iar strălucirea ei solară să o îndrepte spre

pământ. Prin naşterea zeiţei Amaterasu se produce momentul cheie, dominant, al întregii mitologii japoneze shintōiste. Se spune că templul de la Ise (centrul shintōist cel mai faimos, loc de pelerinaj şi sit al unei arhitecturi specifice), ar fi fost fondat chiar de Amaterasu.

Din ochiul drept al lui Izanagi se naşte Zeul Lunii şi al nopţii (*Tsukiyomi*) dar este departe de a-şi egala sora de curând apărută. Biata sa strălucire argintie nu poate birui lumina de aur a soarelui, totuşi zeul este socotit suficient de merituos ca să fie urcat şi el pe Scara Cerului şi căţărat pe boltă, bineînţeles în calitate de soţ al surorii sale. De remarcat că Soarele la japonezi este de sex feminin iar luna de sex masculin, exact invers decât în alte mitologii. Soarele şi Luna s-au certat foarte repede, zeiţa Amaterasu i-a aruncat cuvinte grele fratelui ei şi nu a mai vrut să-l vadă, în aşa fel că zeii i-au despărţit pentru o zi şi o noapte şi stau separaţi până în zilele noastre. Legenda lunară nu are în Japonia o dezvoltare prea mare. Mai degrabă, pentru japonezi, mari iubitori de natură, Luna reprezintă înainte de orice, un obiect de artă, o figură stranie cu contururi şi curbe schimbătoare, cu pete inconsistente, trecătoare. Luna este demnă de admirat aproape întotdeauna, dar mai ales în unele împrejurări speciale pentru care s-a şi creat un verb anume „privitul lunii" (în japoneză *tsukimi*).

Următorul copil, născut din picăturile scurse din nasul lui Izanagi, a fost teribilul *Susano-o no mikoto*, „Bărbatul impetuos" sau „năvalnic". Ca şi fraţii săi precedenţi, unul înzestrat cu cerul zilei, altul cu cerul nopţii, lui Susano-o i se atribuie împărăţia mării, mai apoi a lumii subterane. Făptură crudă, grosolană şi pizmaşă, Susano-o nu s-a arătat mulţumit cu regatul primit, motiv pentru care va porni să săvârşească o sumedenie de năzbâtii.

Izanagi, potrivit cronicii *Nihongi*, îşi sfârşeşte cariera sa spirituală. În insula Ahaji îşi construieşte o locuinţă întunecoasă unde va locui pentru totdeauna tăcut, enigmatic, obscur. Într-o altă variantă a legendei, Izanagi s-ar fi urcat la cer. Oricum, personajul iese din mitologie pe cât de brusc pe atât de categoric. În viitor, paginile cronicilor nu-l mai amintesc. La fel de uitat va fi şi zeul Lunii, Tsukiyomi, fiul prodigiosului creator de zeităţi.

În istoriile mitologice în locul lor întâlnim pe Susano-o no mikoto şi sora sa Amaterasu. De fapt, ceea ce urmează este descrierea conflictului dintre ei, ceartă pornită din firea imposibilă şi veşnic nemulţumită a „Bărbatului impetuos". Susano-o o pizmuieşte pe Amaterasu pentru regatul solar în care domneşte, îi reproşează că a fost favorizată în dauna lui şi chiar trece la acţiune. Lasă să se înţeleagă că şi-ar dori să trăiască alături de ea în cer dar o face atât de grosolan şi indecent încât Zeiţa Soarelui se simte jignită. Deşi graţioasă, zeiţa ştia să se pregătească pentru o eventuală luptă; şi-a legat, deci, părul într-un coc de care a atârnat o mulţime de bijuterii, la gât şi-a agăţat un şirag format din cinci sute de nestemate din Yakasa, la încheieturile mâinilor şi-a fixat brăţări strălucitoare, dar şi-a adăugat în spinare o tolbă cu o mie de săgeţi şi o altă tolbă cu cinci sute de săgeţi. Nu se poate şti cât de impresionantă reuşea să fie zeiţa pentru muritorii de rând care au descris-o în *Nihongi*, dar, sigur este că pe Susano-o nu l-a clintit cu nimic din hotărârea sa de a face rău. Ca urmare, zeul se înfurie şi distruge haturile din câmpurile cu orez ale surorii sale, strică lucrările de irigaţie, sloboade o herghelie de mânji peste semănături, tocmai când Amaterasu celebra prima recoltă a fructelor. Îşi încoronează opera distrugătoare perforând tavanul palatului ceresc exact spre sala unde Amaterasu, alături de ţesătoarele cereşti, confecţiona haine pentru zei. Prin orificiul din plafon, Susano-o se strecoară cu un cal divin, jupuit, tărcat în două culori şi rupe firele ţesăturilor,

murdăreşte vestmintele zeilor, stârneşte panică.

Zeiţa Soarelui se sperie atât de tare încât se răneşte cu o suveică, apoi, supărată, fuge şi se ascunde într-o grotă cerească, numită în japoneză *Ame no iwato*. Rezultatul se înţelege de la sine: lumea se cufundă în beznă şi este ameninţată cu pieirea. Dar, nu numai oamenii se află în pericol ci şi divinităţile cerului căci, profitând de întunericul de nepătruns, spiritele rele se răspândesc peste tot.

Opt sute de miriade de zei se întrunesc pentru a se sfătui ce e de făcut în faţa unei asemenea catastrofe înspăimântătoare. Pe malul Râului Ceresc, zeii practică divinaţii pe oase de căprioară pârjolite la un foc făcut din vreascuri din lemn de cireş. În vederea ritualului divinator, zeii fabrică diferite unelte, forje, foale şi pun astfel piatră de temelie meseriei de fierar. Din crăpăturile ivite pe omoplatul carbonizat se pot citi, pentru cine ştie să o facă, tot ce e potrivit să urmeze. Din alăturarea unor stele, un zeu fabrică o oglindă, alt zeu alcătuieşte o piatră preţioasă (perlă) şi un al treilea nişte fâşii de cânepă. Cu toată această zestre, miriadele de zei se adună în faţa peşterii în care sta ascunsă Amaterasu, pentru a pune în aplicare stratagema imaginată de ei. În primul rând aduc o sumedenie de cocoşi, cu scopul ca aceştia să vestească ivirea zorilor, adică să determine soarele să răsară! Mai apoi, plantează în preajma grotei un copac uriaş (*sakaki*) care va deveni „arbore sacru" iar de crengile lui sunt atârnate cele trei obiecte fabricate de zei (oglinda, perla şi fâşiile de pânză albă). Perla e agăţată în vârf, oglinda mai la mijloc, la înălţime potrivită. Se aduc şi ofrande (camelii, bambuşi, bijuterii), fixate şi ele în ramurile arborelui sacru. În sfârşit, apare *Ame no uzume*, zeiţa strămoaşă a dansatorilor comici. Corpul îi este învăluit în ghirlande făcute din frunze şi muşchi. Într-o mână ţine o suliţă. E gata să înceapă a dansa. Dar, nu! Mai aduce o albie, o aşază cu susul în jos şi abia acum îşi desfăşoară dansul, mimând surpriza areopagului ceresc, trezit brusc fără lumina soarelui. Uzume nu e tot atât de frumoasă ca Amaterasu dar dansul ei este tot mai îndrăcit, ritmul se accelerează mereu, de pe ea cad straiele una după alta, mişcările îi sunt impudice de-a binelea şi stârnesc hazul grotesc al miriadelor de zei. Unii râd, alţii urlă de plăcere, toţi participă la spectacol cântând, lovind în tobe sau suflând în fluiere. Zgomotul, cu totul neobişnuit, are darul de a stârni curiozitatea zeiţei Amaterasu şi aceasta iese, în cele din urmă, din grotă. Lumea este inundată cu lumina binefăcătoare mult aşteptată! Totuşi, pluteşte în aer o incertitudine, căci zeiţa nu s-a arătat decât pe jumătate. Un zeu mai îndrăzneţ şi mai hotărât o apucă de mână şi o trage afară cu totul. Un altul se grăbeşte să întindă în spatele ei o împletitură din pai de orez spre a o împiedeca să se retragă în peşteră iar alt zeu, mai voinic, pentru a fi mai sigur, fixează un bolovan cât toate zilele în gura grotei. Amaterasu este jignită când i se spune că a sosit o zeiţă mai frumoasă decât ea să danseze în văzul lumii. Nimeni nu o putea întrece în strălucire pe zeiţa soarelui, dar ea, păcălită de propria-i imagine răsfrântă de oglinda fixată în pomul sakaki, e gata să creadă. O simplă cursă care a avut efect sigur. Soarele revine pe cer în deplina sa forţă şi bucură toate fiinţele universului. Legenda care ilustrează, probabil, o eclipsă de soare, se împlineşte cu precizarea că vinovatul, Susano-o, „bărbatul impetuos", a fost pedepsit prin izgonirea lui în Lumea Infernului şi a întunericului (Ţara lui Yomi). De aici încolo, cronicile se ocupă mai puţin de Amaterasu şi aproape în exclusivitate de viaţa aventuroasă a lui Susano-o. Amaterasu rămâne ca o zeitate benefică, aceea care i-a învăţat pe oameni să cultive orezul, inclusiv practica irigaţiilor, i-a îndemnat să crească viermi de mătase şi să ţească pânză. Apariţia zeităţii Amaterasu consacră, de fapt, naşterea viitoarei religii cu ritualurile sale

specifice, printre care importantă este evoluţia dansatoarei sacre (*miko*). Ceremonia care marchează revenirea luminii în lume stă la originea sărbătorilor rituale japoneze, aşa-zisele *matsuri*.

Susano-o, bărbatul teribil, veşnic neîmpăcat cu soarta sa, e de la sine înţeles că nu s-a grăbit să coboare în lumea umbrelor. O variantă a mitului afirmă că, pentru început, traversează marea şi se opreşte un timp în Coreea, apoi se reîntoarce în provincia Izumo, pe malul râului Hi. Aici întâlneşte doi bătrâni, soţ şi soţie, jelindu-se de mama focului. Lângă ei, o fată minunată este mângâiată de bătrâni cu durerea celor care sunt nevoiţi să se despartă curând de ea. Bătrânul, întrebat de Susano-o cine este şi de ce plânge, răspunde că e o zeitate a pământului pe numele ciudat de *Ashi-nazuchi*; („Vârstnicul care mişcă piciorul"), iar soţia sa este *Te-nazuchi* („Vârstnica care mişcă mâna"), iar fata e fiica lor „Prinţesa minunată Inada" (*Kushi-nada-hime*). Supărarea lor vine din pricina existenţei unui şarpe cu opt capete şi opt cozi, lacom să înghită fete tinere. Bătrânii au pierdut până atunci şapte din cele opt fecioare ce le-au avut, înghiţite de şarpe. A sosit sorocul pentru ultima lor fiică şi nu întrezăresc nici o cale de salvare.

Susano-o se oferă să ucidă monstrul cu condiţia ca bătrânii să-i dea de soţie pe fata salvată, ceea ce aceştia acceptă bucuroşi. Zeul le porunceşte să pregătească opt butoaie, să le umple cu sake şi să le aşeze în faţa intrării casei, apoi se ascunde în boschetele grădinii şi aşteaptă căderea nopţii. Ca o precauţie în plus, zeul o preschimbă pe frumoasa Kushi-nada-hime într-un pieptene cu mulţi dinţi şi şi-l înfige în păr. Din întunericul tot mai adânc, dinspre munte, se aud zgomote ameninţătoare şi deodată se ivesc 16 lumini roşii. Este şarpele uriaş venind să-şi ia prada. Înfăţişarea lui este nemaivăzută, pe spinare i-au crescut chiparoşi, pini şi ierburi. Lungimea lui învăluie opt dealuri şi opt văi. Dar, iată, îl izbeşte aroma sake-ului şi i se deschide pofta de alcool. Cu cele opt capete caută butoaiele pregătite de Susano-o şi soarbe lichidul până la ultima picătură, apoi se prăbuşeşte la pământ beat turtă. Stratagema a reuşit! Nu-i rămâne viteazului decât să scoată sabia cea de zece palme lungime şi să reteze pe rând capetele şarpelui, apoi să-l ciopârţească în mici bucăţi. Lovind ultima din cele opt cozi, sabia lui Susano-o scoate un clinchet şi îşi ştirbeşte tăişul. Zeul a lovit ceva dur, metalic. Eroul caută în coada balaurului şi găseşte sabia divină care poartă numele de *Murakumo no tsurugi*. Unealta sclipeşte, e uimitor de frumoasă, demnă de zeii din cer unde va fi dusă imediat. Susano-o o oferă surorii sale, îi cere iertare pentru tot ce a făcut, iar Amaterasu păstrează sabia până când va veni momentul să o dăruiască unui nepot spre a fi adusă pe pământul Japoniei. Sabia neasemuit de bogat lucrată, va deveni unul din cele trei elemente, alături de perlă şi oglindă, care reprezintă însemnele puterii imperiale. Emblemele sacre ale dinastiei imperiale au fiecare o semnificaţie precisă. Sabia este puterea, perla bogăţia, iar oglinda soarele. În sanctuarele *shintō* se află întotdeauna prezentă oglinda.

Susano-o scoate pieptenele din păr, îl preface în ceea ce fusese înainte, preafrumoasa Kushi-nada-hime, şi se îndreaptă spre Suga, în provincia Izumo, cu scopul de a celebra căsătoria cu prinţesa.

În cronici urmează un ciclu de aventuri ciudate ale „bărbatului impetuos". Acţiunea continuă în provincia Izumo. Zeul are nişte dialoguri înţelepte cu un iepure, apoi cu un şobolan, are timp să-şi dezvăluie curajul dar şi răutatea atunci când coboară în infern pentru a-şi vizita strămoşii. De data aceasta, lumea lui Yomi pare un spaţiu mai puţin misterios şi mai puţin ameninţător decât acela vizitat

de Izanagi. Susano-o continuă să aibă complicaţii sentimentale, certuri şi împăcări cu soţia sa din cale afară de geloasă, triumfă asupra celor 80 de fraţi ai săi şi are numeroşi descendenţi. Toate sunt bune, ca în orice legendă, până când Amaterasu găseşte de cuviinţă să-şi trimită nepotul în provincia Izumo pentru a domni acolo.

Venirea noului suveran este pregătită prin trimiterea unor mesageri. Tratativele preced orice acţiune violentă. În Izumo domneşte, pentru moment, un fiu al „bărbatului impetuos". Zeiţa Soarelui plănuieşte însă ca nepotul ei *Ninigi* să-i ia locul şi să pacifice ţinuturile aflate, se pare, într-o veşnică frământare politică. Apelează la consiliul zeilor din înaltele Câmpii ale Cerului şi *Taka-mi-musubi* hotărăşte trimiterea, pentru început, a lui *Ama no ho*, un prim zeu mesager. Acestuia îi surâde ideea de a cârmui el însuşi Câmpia Centrală din Izumo, nicidecum să ducă tratative. Se pare că timp de trei ani nu dă nici un răspuns celor din cer, ceea ce forţează mâna zeilor şi este trimisă o a doua ambasadă în persoana fiului lui Ama no ho. Din păcate, şi acesta sfidează poruncile primite, aşa încât un al treilea mesager, *Ame Waka* („Prinţul cel Tânăr al Cerului"), îi urmează. Treburile se încurcă din nou pentru că în loc să-şi vadă de îndatoriri şi să discute în Izumo despre venirea noului suveran, el se îndrăgosteşte de *Shita teru hime* („Prinţesa strălucirii de Jos"), ba o şi ia de nevastă uitând de treburile cereşti. Din înalt, supăraţi, zeii trimit, după îndelungi tergiversări, un fazan pentru a iscodi ce se petrece în Izumo.

Nerăbdarea lor, în ciuda tărăgănării luării hotărârilor, a ajuns de data aceasta la culme. Fazanul, cocoţat în vârful unui pom din faţa porţii lui Ame Waka, spionează cam fără folos căci el este cel zărit. Ame Waka, ignorând puterea zeilor, scoate arcul şi trimite o săgeată înspre fazan. Săgeata străbate trupul păsării şi urcă spre cer în înălţimea zeilor de unde este îndreptată înapoi spre pământ în aşa fel încât să-l ucidă pe necredinciosul Ame Waka, devenit acum nefolositor. Prinţesa strălucirii de Jos îşi plânge soţul ucis cu atâta jale încât zeii se înduioşează şi îndreaptă un vânticel cald care să poarte spre cer trupul lui Ame Waka. În înaltele câmpii ale cerului i se pregăteşte un mormânt şi timp de opt zile şi opt nopţi este jelit de gâşte, bâtlani, vrăbii şi fazani. Mormântul cade pe pământ şi devine muntele cunoscut sub numele *Moyama*.

Alţi doi zei, într-o ultimă încercare, sunt trimişi în Izumo la *Ōnamochi*, cel mai puternic şi mai curajos fiu al lui Susano-o, pentru a-i cere să cedeze ţara nepotului zeiţei Amaterasu. Acesta, la început refuză, dar până la urmă se ajunge la o înţelegere. Nepotul, Ninigi no Mikoto („Prinţul bogatului spic de orez copt"), să conducă treburile publice, iar Ōnamochi pe cele divine, în care scop i se construieşte un palat de toată frumuseţea (probabil un templu).

Ninigi porneşte la drum încărcat de daruri. Toate comorile la un loc reprezintă simbolul misiunii sale divine. Perla, sabia (cea găsită în coada şarpelui cu opt capete) şi oglinda (în care zeiţa Amaterasu s-a privit la ieşirea din peşteră) sunt dăruite de Zeiţa Soarelui odată cu urările ei de a conduce o ţară fertilă şi bogată (în orez). Ninigi iniţiază o dinastie imperială a Japoniei prosperă şi veşnică.

Pe Ninigi no Mikoto îl însoţesc mulţime de zei şi zeiţe, strămoşi divini, mai degrabă meseriaşi capabili să practice ritualurile cerute, să producă bijuterii, scuturi, oglinzi, să facă vrăji, să descifreze viitorul şi multe altele.

Calea spre pământ nu este lesnicioasă. Ninigi este nevoit să spargă plafonul de nori, să ajungă la

Cele opt drumuri ale Cerului şi abia atunci să se poticnească în faţa unei creaturi gigantice înzestrate cu ochi mari şi strălucitori. Întâlnirea produce panică în suita lui Ninigi. Din fericire, nepotul Zeiţei Soarelui este însoţit de inimoasa, vesela şi descurcăreaţă zeiţă Uzume. Curajul ei de a-l întâmpina pe uriaş rezolvă momentul de panică al grupului de zeităţi, aflat aproape pe punctul de a se reîntoarce în cer. Uriaşul este, de fapt, spre uşurarea viitorului împărat, Zeul Potecilor Câmpiei, sosit spre a-i prezenta lui Ninigi omagiile şi a se pune în slujba lui. Cu un asemenea ghid, drumul continuă fără dificultate. Alaiul din cer nu coboară în Izumo, în Nord-Vestul Japoniei, aşa cum ne-am fi aşteptat, ci pe piscul unui munte din insula Kyū-Shū aflată la Sud-Vest, poate pentru a lăsa câmp liber atât zeilor cât şi imaginaţiei să călătorească spre ţinta finală. La fiecare loc de popas, gospodarii ridică un palat. Uriaşul zeu al Potecilor primeşte ca soţie, drept răsplată pentru serviciile făcute, pe năstruşnica Uzume. Se înţelege că Ninigi se îndrăgosteşte şi el de o tânără din cale-afară de frumoasă, „Prinţesa care face florile şi pomii să înflorească" (*Ko no hana*), fiică a Marelui Stăpân al Muntelui (*Oho-yama*). Legenda are o mică dar trecătoare complicaţie. Oho-yama mai are o fiică, pe *Iha-naga* („Prinţesa stâncilor durabile"). Pe aceasta, fiind mai mare, doreşte să o mărite prima şi să i-o dea lui Ninigi, mai ales că urmaşii lor ar fi avut o viaţă eternă ca aceea a stâncilor. Ninigi refuză şi se alege cu un fel de blestem din partea prinţesei Iha-naga. Viaţa odraslelor lui Ninigi şi ale soţiei sale, Ko no hana, să aibă limite în timp ca şi florile, la fel ca pomii. Nu este altceva decât explicaţia mitologică a pierderii nemuririi.

Căsnicia tinerilor Ninigi şi Ko no hana este fericită un timp dar gelozia femeii complică situaţia. Prinţesa ia o hotărâre bizară. Se închide într-o colibă din lemn şi îşi dă foc. Rezultatul este că din flăcări ies trei băieţi, o naştere stranie, dar plină de semnificaţii. Numai doi dintre ei ne interesează în mod deosebit. *Hoderi* („Focul strălucitor") este primul, *Hoori* („Focul care se stinge") al doilea. Hoori se va dovedi un vânător faimos în timp ce Hoderi un pescar iscusit. Hoori doreşte să-şi încerce îndemânarea la pescuit, împrumută undiţa de la fratele său, dar o pierde şi este nevoit, pentru a-l împăca, să coboare în împărăţia apelor unde Zeul Mărilor se va oferi să i-o găsească. Vieţuitoarele adâncurilor nu ştiu nimic despre undiţă şi abia un ultim chemat, peştele *Tai* (peştele zis „femeiuşcă roşie"), recuperează unealta lui Hoderi. Între timp, Hoori, îndrăgostit de „Perla bogată" (*Toyotama*), prinţesa-fiică a Zeului Mării, năzuieşte să se căsătorească în împărăţia apelor. Pentru trei ani uită de cei de pe pământ dar îşi aminteşte la timp şi se întoarce cu undiţa împăcându-şi fratele. Hoori trăieşte apoi liniştit în palatul său din Takachiko timp de 580 de ani! El va avea un fiu care se va căsători cu mătuşa sa, o soră a lui Toyotama. La rândul său, fiul lui Hoori va avea patru băieţi.

Nepoţii lui Hoori îşi au fiecare în parte câte o istorie a lui. Ei trăiesc la poalele muntelui Takachiko. Ţara este condusă cu înţelepciune. Ca urmaş la conducere este desemnat *Iware no mikoto* sau, după numele complet, *Kamu Yamato Iware Biko* viitorul prim împărat-om al Japoniei cu numele postum (aşa cum, de fapt, îl avem înregistrat, *Jimmu Tennō*)**.** Oamenii trăiesc în pace, folosesc pentru construcţii trunchiuri de pomi legate cu liane (origine a stilului arhitectural de mai târziu) şi se înmulţesc răspândindu-se treptat în jurul muntelui. După treizeci de ani, prin anul 667 î.Hr., Iware convoacă la reşedinţa sa principală un consiliu de război. Fraţii se adună într-o sală imensă a palatului (palatul e acoperit cu paie şi se sprijină pe stâlpi puternici din lemn, la fel cu toate altarele

shintōiste ce vor urma după aceea) şi află din gura viitorului împărat dorinţa acestuia. El le cere să plece spre răsărit, să dobândească noi teritorii şi să afle un alt centru al imperiului. Trupele de războinici sunt conduse de fratele mai mare al lui Iware. Alt frate, „călător peste crestele valurilor", trece repede în Lumea Eternă, de fapt se sacrifică aruncându-se în valuri pentru a potoli o furtună ce ameninţa acţiunea plănuită. Al treilea frate coboară şi el în Câmpia Mării. Rămaşi în doi, Iware şi fratele mai mare se îndreaptă spre est. Campania lor se dovedeşte a fi bogată în victorii. Supun provincia Kibi, învinq zei, primesc ajutorul unui corb uriaş, botează cu nume noi locurile pe unde trec, navighează zile întregi prin Marea Interioară a Japoniei şi ajung în cele din urmă în inima ţării, în faţa marei câmpii *Yamato.* Aici domneşte un pretins descendent din zei, *Nagasune.* Se încinge o luptă aprigă dar rezultatul nu le este favorabil eroilor noştri pentru că s-au luptat cu faţa spre est (de unde răsare soarele). Fratele mai mare al lui Iware întrezăreşte cauza eşecului lor şi, înainte de a muri, o spune. Iware continuă încăierarea cu faţa spre apus, de data aceasta, câştigând-o de partea sa pe marea zeiţă Amaterasu. Aceasta i se arată în vis lui Iware şi îi promite sprijinul. Îi va trimite corbul cu opt labe, fiinţă fantastică şi înţeleaptă, călăuză desăvârşită pentru Iware. Corbul sosit la timp în tabără îi dezvăluie şefului de oşti o cursă întinsă lui cu prilejul unui banchet. Altă capcană, pregătită de un nepot al lui Nagasune, are aceeaşi soartă şi nepotul piere sugrumat. Duşmanii se ivesc de pretutindeni dar vitejia lui Iware nu are limite. *Tsuchi-gumo* („păianjenii pământului"), asimilaţi în scrierile târzii cu ainu-şii, sunt printre ultimii duşmani înfrânţi. Iware cucereşte astfel întregul Yamato.

De aici înainte, Yamato devine centrul istorisirilor din *Kojiki* şi *Nihongi.*

Iware îşi construieşte la poalele unui munte o reşedinţă demnă de titlul primit: *Sumera* („Cel care guvernează sub cer"), echivalent al titlului de împărat. Momentul este fixat foarte riguros în prima zi a primei luni a anului Cocoşului, ceea ce ar echivala cu 11 februarie a anului 660 î.Hr. Ziua de 11 februarie se socoteşte în Japonia zi oficială a urcării pe tron a lui Iware. Iware va fi cunoscut după numele atribuit postum, la 14 secole după moartea sa, în cronicile veacului al VllI-lea. Sărbătoarea este celebrată în fiecare an, până în zilele noastre. Ceremonia păstrează ceva din ceea ce îşi închipuie japonezii că s-a petrecut în îndepărtata istorie. Se pare că în ziua stabilită, *Umashimate,* şeful gărzii interioare a palatului, a trâmbiţat puternic deasupra mulţimilor adunate să vadă semnalul aşteptat. Iware-biko-no mikoto primeşte din mâinile marelui maestru al treburilor cultului shintōist cele trei embleme ale demnităţii imperiale: piatra preţioasă (perla), oglinda şi sabia. Zeii dispar, se retrag în spaţiile afectate de mitologie, rămân pe pământ doar oamenii al căror împărat, prim împărat, deşi de origine divină, născut din *kami,* este *om.* Titlul de împărat se pronunţa *mikado,* noţiune care se mai foloseşte şi astăzi, dar foarte rar.

Jimmu Tennō cucereşte Japonia centrală în mod progresiv şi gradat. El porneşte cam din regiunea Hyūga (din insula Kyūshū) spre est urmând coastele Mării Interioare. În câţiva ani pacifică triburile întâlnite în cale.

Ca o dovadă că toate legendele rezumate până aici au fost născocite sau dezvoltate cu mult mai târziu decât se crede să fi avut loc, este prezenţa anacronică a unor elemente de civilizaţie. Ne gândim la folosirea săbiilor, a oglinzilor, obiecte din metal necunoscute japonezilor până la venirea lor din China. Trecutul legendar este localizat în cronici în condiţii culturale tot atât de avansate ca şi

acelea ale timpului când cronicarii înşişi îşi scriau textele. De asemeni, se întrezăreşte, în selectarea miturilor, un anume scop politic, un ţel deliberat, ideea de a justifica retrospectiv supremaţia clanurilor conducătoare asupra altor familii sau triburi.

Aşa cum vom sublinia mai târziu, în discutarea religiei Shintō, nu este de prisos să anticipăm că mitologia Japoniei justifică şi esenţa credinţei oficiale şi astăzi. Deşi noi echivalăm cuvântul japonez *kami* cu acela de „zeu", iniţial, sensul era mai degrabă de „superior" sau „de sus". *Shintō*, „Calea Zeilor", trebuie să fi fost la început un politeism de tip rudimentar şi exuberant. Religia vechilor japonezi era de natura adoraţiei, a idolatrizării animiste. Divinităţile aveau acele însuşiri profetice (*zenchō*) absolut specifice. Atât zeii, cât mai ales unii oameni puteau recurge la divinaţie (*bokusen* sau *uranai)* pentru desluşirea viitorului. După modelul chinez, oasele oraculare proveneau de la cerbi, sau erau folosite carapacele de broască ţestoasă, toate supuse acţiunii focului. Şi astăzi, simplificarea practică a modelelor este prezentă în temple sau sanctuare sub forma unor mici bileţele înscrise cu mesaje pentru zei (*omikuji*).

Tot cronicile ne furnizează informaţii pline de sugestii privind şi alte practici cum ar fi divinaţia onomastică (*seimei - handan*), constând în ghicirea soartei omului după numele pe care îl poartă. Puterile malefice sunt anulate sau măcar îmblânzite prin exorcisme (*majinai*) menite să îndepărteze molime şi epidemii sau să asigure abundenţa recoltei. Magia se extinde şi la cifre. Orientul a îndrăgit întotdeauna încărcătura de taină conţinută în cifre. Cifre faste sunt câteva. Am mai văzut, de pildă, cifră 8 care conţine ideea de expansiune sugerată de desenul grafic chinez (două trăsături oblice ca un acoperiş, cu braţele inferioare divergente). Cifră fastă este şi 1.000. Elemente benefice conţin toate numerele impare, dintre care preferate sunt 7 şi 9.

Nici visele nu sunt neglijate. Amaterasu îl vizitează pe Iware (Jimmu Tennō) în vis. Există un „zeu al pernei", *makuragami*, care ia timpul nopţii îi şopteşte omului neaşteptate revelaţii şi îndemnuri. Animalele nu sunt decât însufleţirea encomiastică şi sugestivă a unor zeităţi nespus de puternice, înzestrate cu elan şi cu virtuţi supranaturale. Aşa, de pildă, sunt vulpea şi şarpele. Prezenţa spiritului malefic, după tradiţie, stă în alte vietăţi: pisica sau nevăstuica. Animalele stau şi la originea unei anume cosmogonii, ele reprezintă cele 12 semne ale zodiacului. Preluate din China, odată cu mişcarea aştrilor, cu izvoarele astrologice şi matematice, îndrumă spre statornicirea calendarului. Animalele folosesc, în funcţie de poziţia planetelor, la stabilirea anilor, zilelor şi orelor, dar nu e neglijată legătura cu cele cinci elemente ale creaţiei, apa, focul, lemnul, pământul şi metalul.

Mitologia răspunde la întrebările ce şi le puneau oamenii în faţa misterelor naturii. Peste tot sunt spirite, ele populează ploaia, oceanul, râul, vântul, fântânile, furtuna. La fel ca şi alte civilizaţii durabile, şi cea japoneză şi-a croit o imagine interioară coerentă, model al înfăţişării exteriorului înconjurător; de aici dragostea pentru natură a japonezului.

Cronicile chineze şi coreene au o altă viziune despre ceea ce s-a întâmplat în insulele japoneze, ba chiar diferă total de notaţiile nipone, pentru perioada de timp de până în secolul al V-lea. Ulterior, cronologiile sunt aproximativ sincrone. E firesc să dăm crezare cronicilor de pe continent, pe de o parte pentru lipsa lor de fantastic şi pe de alta pentru capacitatea lor de a nota autentic faptele, graţie gradului de civilizaţie la care se ajunsese (cunoaşterea scrisului, folosirea metalelor etc). De pildă, în cele mai multe versiuni chineze, Susano-o nu este socotit a fi fost zeu ci un soi de explorator al

acelor timpuri (secolul I î.Hr.), venit în sud-estul Coreei, în statul Silla, pentru a dobândi aur şi argint. Acolo a fost nevoit să planteze pomi pentru ca din lemnul lor să obţină cheresteaua necesară construirii corăbiilor cu care să se reîntoarcă în insule. Relatările din timpul dinastiei chineze *Han* povestesc despre populaţiile din nordul Coreei şi din Japonia, despre drumul lor în sudul Coreei pentru a achiziţiona fier. Populaţiile se dovedeau astfel a fi înrudite. Istoria lui Susano-o este, aşadar, transferul spre mit al unei tradiţii istorice legate de o căpetenie evoluată care folosea metalele (Şarpele întâlnit de Susano-o, echivalent al dragonului, echivalent de asemeni al unui râu cu mai mulţi afluenţi, adică cele opt cozi distrugătoare de vieţi prin revărsări tumultuoase şi inundaţii, are înspre izvoarele sale zăcăminte de fier - sabia sacră - descoperite şi fructificate de falsul zeu). Populaţia din Izumo a format o grupare de oameni separată dar provenită din aceeaşi stirpe cu cea din sudul Coreei, venită în insule prin strâmtoarea Tsushima, populaţia la origine de provenienţă mongolă. Alte scrieri afirmă că populaţia stabilită anterior în Kyūshū şi care a cucerit ulterior Japonia centrală, ar fi fost de spiţă malaeziană. Totuşi, în insula Kyūshū, în preajma localităţii Hyūga, se află o mulţime de gorgane (tumuli) sepulcrale ca şi olărie de tip Yayoi ceea ce dovedeşte legătura clară cu continentul - China şi Coreea - şi nicidecum cu sudul malaezian.

Ţara Wa, cum o numesc letopiseţele chineze ale dinastiei Han Japonia, ar fi avut mai bine de 100 de regate dintre care vreo 30 stabiliseră legături, prin ambasadori sau mesageri ocazionali cu China veacului I î.Hr. Este menţionată o misiune venită din Japonia între anii 57-107 d.Hr. Se precizează că între 147 şi 190 ţara se afla în stare de război intern, cufundată în anarhie, până când o enigmatică regină cu numele de *Pimiko* (o asimilare aproximativă a numelui arhaic japonez *Himeko*, adică „zeiţa soarelui" sau „prinţesa"), reuşeşte să aducă pacea şi să domnească autoritar prin secolul al III-lea d.Hr. Cronicile chineze din timpul dinastiei Wei chiar numesc Japonia „Ţara Reginei".

La drept vorbind, despre istorie, în adevăratul înţeles al cuvântului, atestată documentar, cert, se poate stabili doar abia prin anii 552-621, epoca de convertire a Japoniei la budism. Aici terenul faptelor reale este ferm.

Nu se poate pune capăt inventarului mitologiei japoneze înainte de a face remarca şi precizarea că tot spaţiului japonez îi aparţine şi mitologia budistă însuşită începând cu secolul al VI-lea d.Hr. Migrarea spre nord a budismului mahayanist, cucerirea Chinei, apoi a Coreei, au determinat modificări şi ajustări pe măsura altei spiritualităţi întâlnite în cale. Cu atât mai mult, pământul japonez a fertilizat legendele budiste de început şi a iscat istorii adesea diferite punctului de plecare. Vom schiţa la capitolul despre religiile japoneze ce anume din personalitatea niponă tălmăceşte miezul de înţeles budist. În finalul capitolului prezent, alături de inventarul divinităţilor *shintō* vom oferi şi pe cel al budiştilor în scopul mărturisit de a familiariza cititorul cu numele proprii şi cu noţiunile vehiculate de fiecare în parte. Termenii nu sunt, considerăm noi, inutili căci ei circulă în literatură, în arta plastică, în istorie şi geografie, ca şi în viaţa de toate zilele a japonezului.

Mai rămâne să adăugăm că populaţia *ainu*, astăzi refugiată într-o arie restrânsă din nordul Japoniei, în Hokkaidō, dar care odinioară, se pare, stăpânea întregul arhipelag, îşi are o mitologie proprie. Legendele ainu-şilor, pe alocuri apropiate de ale japonezilor, au personalitatea lor inconfundabilă, motiv care ne îndeamnă să le rezumăm, fie şi numai în câteva linii directoare.

Mitul creaţiei pomeneşte de haosul iniţial alcătuit dintr-un amestec de apă şi pământ. O divinitate

creează uscatul despărţindu-l de ape. În acţiunea sa e ajutat de codobatură. Pasărea, cu coada ei lungă şi veşnic mişcătoare, ca un evantai, fiind de faţă, a uscat pământul. Desăvârşirea diferitelor porţiuni de pământ este împlinită de o altă divinitate care din porţiunea neagră a unui nor alcătuieşte stâncile, din cea galbenă pământul destinat agriculturii, din cea roşie aurul, argintul, bijuteriile şi mătasea, iar din cea albă vieţuitoarele mării.

Insula Hokkaidō, unde trăiesc ainu-şii, are o alcătuire diferită, mai exact diferenţiată. Estul, câmpie plană, lesne de abordat dinspre mare, a fost lucrat, se spune, de un zeu harnic care a pornit la treabă dis-de-dimineaţă. Vestul, stâncos şi inabordabil, a căzut în sarcina unei zeiţe care a flecărit toată ziua cu o altă zeiţă şi a muncit pe jumătatea ei de insulă doar spre seară, în mare grabă.

O sumedenie de legende explică formarea elementelor din natură, animale şi plante; aici se întâlneşte uneori apropierea cu legendele shintōiste.

Omul, înţelegem *ainu*-ul, a fost creat de *Aeoina*, personaj legendar aflat la mare cinste. Procedeul explică ceva din fiziologia omului. Lemnul elastic de salcie a constituit scheletul, coloana vertebrală. Pământul a fost materialul ţesuturilor moi, iar ierburile împletite au devenit păr. Un incident în care e implicată vidra împiedică pe alţi zei să desăvârşească formarea ainu-ului. Aeoina este silit să compenseze imperfecţiunea oamenilor învăţându-i meşteşugurile, ritualurile etc.

O altă legendă încearcă să explice sărăcia ainu-şilor prin supărarea pricinuită de aceştia unui zeu puternic şi generos care le furniza mâncarea **(***Okikurumi***).**

Ainu-şii cred că seismele se datoresc mişcărilor unui peşte pe spinarea căruia stă aşezat pământul. Zeii şi strămoşii locuiesc în cele şase lumi de sub pământ.

Planetele, stelele, soarele şi luna au semnificaţie divină, unele fiind zei sau zeiţe, altele sediul divinităţilor. Ca şi în alte părţi ale pământului, pentru ainu-şi cometele prezic evenimentele cataclismice.

Câteva obiceiuri ale populaţiei ainu rămân să dovedească acea înrudire incontestabilă cu lumea vechilor japonezi. Printre altele, ainu-şii practicau cazna cu apă fiartă sau clocotită (folosită şi în timpul vârstei mitologice a Japoniei) pentru a se dovedi vinovăţia cuiva. S-ar putea presupune că nu ainu-şii au influenţat cultura japoneză veche ci invers.

Pe lângă apropierea amintită mai sus, au mai fost înregistrate elemente care par a fi venit din Siberia, ceea ce ar sugera o altfel de înrudire a ainu-şilor. În siturile *Gorodişce* din Urali, de pildă, s-au dezgropat păsări şi animale, confecţionate din bronz, purtând capete omeneşti. Printre reprezentările animaliere, de remarcat sunt în primul rând urşii şi bufniţele pentru că tocmai ele apropie cultura din Urali de cea a ainu-şilor. Celelalte reprezentări, şoimii, ulii etc, întregesc un bestiar care simboliza, după toate aparenţele, lumea zeităţilor însuşită pe suprafeţe geografice destul de întinse. Exista obiceiul să se facă servicii rituale pe aceste reprezentări din bronz, mai cu seamă în nordul Asiei, în regiunea Volgăi şi în Samoyed, în partea de vest în Giljak, precum şi în răsărit la populaţia ainu. Până astăzi, ainu-şii celebrează sărbătoarea ursului şi a bufniţei.

Din această prezentare rezultă elogiul pe care religia şi credinţele ainu-şilor îl aduc naturii, în alcătuirea ei armonioasă. Animismul religiei lor colorează şi însufleţeşte o lume divină imaginată antropomorfic. Sufletul sau spiritul, sălăşluit în tot ce există (obiecte, plante, animale), aflat în inima ainu-ului, spirit numit *ramat*, dăinuie şi dincolo de prezenţa concretă, trece în lumea zeilor şi a

strămoşilor.

CAPITOLUL V
RELIGII ŞI DOCTRINE ETICE

Realul nu-l pot primi
Drept real;
Atunci de ce primesc
Visul drept vis?

Bonzul Saigyo

Poate părea ciudat şi ineficient efortul de a analiza religiile unui popor dovedit a fi deloc religios. Socotim, însă, că nu este inutil să stăruim asupra lipsei de religiozitate a japonezilor ca şi asupra „aventurilor" spirituale strâns legate de credinţele care s-au perindat în insulele Japoniei, deoarece, ca şi în alte civilizaţii, şi aici, sugestiile spre descifrarea culturii, artelor, mentalităţii şi modului de trai sunt mai mult decât fertile. Întotdeauna, religia cu cea mai mare popularitate într-o perioadă sau alta a istoriei nipone a influenţat considerabil toţi factorii care concură la împlinirea noţiunii de civilizaţie. Reciproc, alcătuirea, structura civilizaţiei japoneze a modelat religiile sosite de pe alte meleaguri, le-a adaptat, transformându-le potrivit trebuinţelor locale. Şi aici, ca şi în alte fapte de cultură, personalitatea poporului japonez şi-a spus cuvântul. A fost o dovadă a deschiderii Japoniei spre lume, spre viaţă, o probă a uşurinţei de adaptare şi de schimbare pe fondul unui conservatorism destul de tenace. Relativa izolare insulară a japonezilor le-a cultivat credinţa în specificul profilului lor, deşi aceşti „insulari" sunt conştienţi de ceea ce datorează altor popoare şi altor culturi. A triumfat, în cele din urmă, spiritualitatea japoneză. Ea sugerează mai degrabă nevoia de utilitate, de aplicaţie pragmatică decât de analiză sterilă, de exersare metafizică. Ca într-un creuzet au ars, s-au amalgamat religii străvechi, începând cu practicile religioase şi credinţele primitive, exorcismele, şamanismul, ceremoniile de purificare, animismul evoluat spre shintōism, budismul venit pe căi complicate tocmai din India, confucianismul şi taoismul de origine chineză şi, în ultimă instanţă, creştinismul cu variantele sale (ortodox, catolic etc).

Poporul japonez este, deci, înclinat spre politeism dar, politeismul nipon, spre deosebire de cel al popoarelor primitive, este panteistic. Analizând religia japoneză, suntem nevoiţi să rămânem atenţi în permanenţă la jocul ambivalent dintre fundamentul naţionalului tradiţional şi infuzia constantă de internaţionalism.

Toleranţa religioasă a japonezului, izvorâtă dintr-un instinct de conservare aparte, explică sincretismul religios la care s-a ajuns. Religia a depins întotdeauna de politică şi de filozofia momentului istoric şi a constituit un mijloc, nu un scop. Religiile au fertilizat înclinaţia artistică a japonezilor şi au lăsat însemne de inspiraţie majoră în devenirea artelor. Izbânzile spirituale ale omului oriental îşi află pe pământul japonez adăpostul muzeistic cel mai rafinat, mai expresiv şi mai plin de şanse în viitor.

În istoria niponă au coexistat trei tradiţii religioase majore: shintōismul, budismul şi confucianismul. Japonezul a întrevăzut că dincolo de diferenţierile evidente ce trebuiesc făcute între ele, religiile amintite şi-au dezvoltat, fiecare în parte, câte o formă caracteristică Japoniei, inconfundabilă.

Shintō este nu atât o religie cât un cult. Originile sale se află adânc implantate în timpurile străvechi, imemoriale. Shintō nu s-a constituit ca o credinţă de-sine-stătătoare, ca o dogmă cu conştiinţa de sine, decât mai târziu. Se poate afirma că shintō aproape că a existat de totdeauna pe pământul japonez. Mulţime de ritualuri şi practici, obiceiuri sau sărbătoriri *neînregistrate* în nici un text sau în vreo doctrină, ci transmise oral de la o generaţie la alta, în mediul de familie sau cel social restrâns, constituiau, fiecare în parte, şi toate la un loc, o modalitate de omagiere a spiritelor, a zeităţilor, a existenţelor supranaturale, denumite printr-un cuvânt ciudat, încă greu de tălmăcit chiar şi astăzi, prin acel atotcuprinzător *kami*. Despre *kami*-uri, ca fiinţe înzestrate nu atât cu sacralitate cât cu o aură de mister, de supranatural, de taină, iradiază spre oamenii obişnuiţi o forţă de stăpânire a destinelor, de supunere faţă de puterea lor ca o fatalitate benefică. Oamenii aşteptau de la kami-uri intervenţiile cele mai favorabile, mai înţelegătoare, de adevărată solidaritate, ca şi cum sacralitatea, acceptată aproximativ, nu îndepărta „spiritul" de „uman", ambele noţiuni fiind de aceeaşi esenţă. Cu alte cuvinte, conceptul despre kami nu implica nici o distincţie de omenesc. Comuniunea odată acceptată, lăsa cale liberă diferitelor interpretări simplificatoare ale modului de exprimare. În esenţă, între elementele naturii şi om, trecerea se făcea cu uşurinţă ca între valori apropiate, deşi soarele, apa, muntele, pomul deveneau mai repede kami-uri, sau sedii ale spiritelor (numite kami), decât fiinţa omenească. Aceasta din urmă dobândea forţă şi statut de kami numai după moarte. Omul devenit strămoş, creator de familie, de linie genealogică, având o descendenţă atestată, sau individul trecut dincolo de înzestrările omului obişnuit, prin însuşiri aparte, ca personalitate politică, religioasă sau din alt domeniu, putea deveni kami. În general, japonezul vedea în kami acea existenţă supranaturală ce se găsea situată cât mai sus. Nu e mai puţin adevărat că stratificarea zeităţilor le era destul de limpede figurată. Unii kami locuiau în cer, alţii sub pământ, *dar cea mai mare parte pe pământ*.

Pentru a fi şi mai nuanţaţi în încercarea de a defini shintōismul, vom adăuga la cele spuse mai sus că nu e numai o religie sau un cult, ci mai degrabă o atitudine în faţa vieţii. Se înţelege, o atitudine de respect, de adoraţie şi cinstire a naturii în deplina sa forţă de desfăşurare şi frumuseţe. Nu un respect zgomotos şi demonstrativ, nu o supunere înveşmântată în umilinţă, ci o privire calmă, atoatecuprinzătoare, stăpânită, sobră, ca între egali. Omul faţă cu natura. Problemă etern omenească, uneori înălţătoare, alteori purtând haina cernită a tristeţii. Veşnica iscodire a naturii de către om, cu teama de a nu-i ştirbi puterea, de a nu-i insulta măreţia prin cine ştie ce nemernicie, de a nu-i falsifica plămada. Instinctiv, omul a simţit de mult că obârşia sa îşi are sediul în elementele naturii, că este înfrăţit cu ea şi că nu se cuvine să vatăme matca din care a izvorât. Una din formele statornice şi neînduplecate ale exprimării omagiului său a fost şi soluţia shintōistă, aceea a atribuirii sacralităţii tocmai naturii înconjurătoare, vizibile, palpabile, perceptibile. Spre deosebire de alte religii, zeii shintō nu sunt cu totul invizibili sau inabordabili. Sunt atât de mulţi, miliarde şi miliarde, pe cât de multe sunt şi înfăţişările naturii. În ultimă instanţă, adevăratul sanctuar shintō este natura, aşa cum se oferă ea simţurilor şi percepţiilor omului sau, recreată, reconstituită uneori în miniatură, cu sârguinţă,

de maeştrii neîntrecuţi ai grădinilor japoneze.

Shintōismul nu recunoaşte nici un întemeietor, nici un fondator, nu a avut şi nu are nici un profet, nu s-a sprijinit nicicând pe vreun text. S-a născut cu spontaneitate acolo unde omul a înţeles simplitatea aparentă a naturii desfăşurate, puritatea şi măreţia ei, acolo unde omul s-a asimilat naturii şi şi-a creat un ţel din a se integra ei.

La origine, shintōismul a fost o religie populară care combina cultul pentru forţele naturale şi pentru strămoşi. Numele derivă din cuvântul chinez *chen-tao* tradus simplu prin „calea zeilor" sau, mai în detaliu, prin „drumul spiritelor principiului masculin". Există, desigur, şi o expresie japoneză pentru sensul de „cale a zeilor", *kami no michi* dar cea provenită din chineză s-a generalizat, a pătruns şi în limbile europene. Nu trebuie să ne surprindă frecventa asimilare a câte unui cuvânt chinez, tălmăcit fonetic în altul japonez, în fond, întreaga armătură culturală a civilizaţiei nipone, inclusiv scrierea şi lingvistica aplicată, a fost împrumutată din China. Cum am mai arătat şi în altă parte, diferitele ipoteze ce încearcă să descopere originea cuvântului care defineşte chiar numele ţării Japoniei, trec şi prin vocabularul chinez. *Je-pen-kuo*, cuvântul chinez, are traducerea de „Imperiu al Soarelui Răsare". În antichitatea chineză, Japonia se numea însă altfel: „Ţara celor opt insule mari" sau „Ţara pământurilor îmbelşugate în trestie".

Pentru vechiul shintōism, ordinea morală şi ordinea cosmică se întrepătrundeau, erau coincidente. Existenţa omului trebuia să fie o viaţă în armonie cu ordinea cosmică. Era firesc să fie aşa, deoarece shintōismul socotea că natura umană este bună, tot aşa cum şi natura aduna armonia deplină a fenomenelor. Omul fiind „bun", cultul shintō nu comporta nici răsplătirea, nici pedepsirea lui. Cel mult, cerea omului rugăciuni şi mai ales purificarea sufletului şi a trupului, purificare obţinută prin diverse practici, fie exorcisme practicate de preoţi (ritualul acelor litanii magice care îndepărtau spiritele malefice), fie abluţiunea credincioşilor (apa s-a aflat întotdeauna la loc de cinste pentru japonezi!) sau abstinenţa. Din acest punct de vedere, putem socoti că shintōismul este un fel de păgânism rafinat, noţiune care îl îndepărtează şi mai mult de statutul de religie dar îl apropie de acela de morală. Sensul moralei shintō este limitarea valorii forţei gesturilor omeneşti, fără a stabili însă o scară de valori. Se poate adăuga că shintōismul este şi o etică, o artă de a trăi, de a atribui valoare calităţii vieţii.

Divinităţile acceptate de shintōism s-au înmulţit în permanenţă. Ele au alcătuit inventarul de personaje prezente în mitologia japoneză. Fabulaţia mitologică a urmat un fir călăuzitor din care s-au desprins ramificaţii de amănunt îmbogăţind astfel fondul legendar, ca o necesitate. Tezaurul mitologic stă la originea literaturii japoneze dar şi a istoriei dinastiei imperiale. Abia după pătrunderea scrierii ideografice chineze, legendele rătăcitoare orale s-au alcătuit în texte probante ale unui trecut fabulos. Evenimentele mitice ale timpurilor de origine au fost consemnate într-o carte sacră care, se spune, s-a pierdut. Alte două cărţi au fost întocmite relativ târziu: *Kojiki (Anale despre lucruri vechi)* şi *Nihonshoki (Cronica Japoniei)*. Tot cu apariţie târzie sunt şi numeroasele cărţi liturgice shintōiste, folosite îndeobşte la ceremoniile cultului. Trebuie să menţionăm însă că rugăciunile, de pildă, nu erau propriu-zis codificate. Ele puteau îmbrăca forma şi conţinutul dorit de cel care se ruga. Evident, exista un mare număr de formule de bază, numite *norito*, lesne de memorat şi de recitat, ca punct de plecare orientativ în crearea spontană de rugăciuni adecvate evenimentului celebrat. Din acest punct

de vedere, fiecare altar sau sanctuar shintō îşi avea originalitatea sa, prilej de mândrie şi chiar de cultivare asiduă a specificului dobândit.

În ciuda primitivismului culturii shintō, este de subliniat înrudirea incontestabilă a vechiului shintōism, prin practicile sale religioase, cu procedurile clasicilor confucieni din China. Ne referim la elementele comune de şamanism cultivate de ambele părţi, ca şi la practicile exorcismului şi ale ceremoniilor de purificare. Transferul de proceduri aparţinea structurilor formale şi nicidecum miezului conceptual.

Mediul geografic extrem de variat, bogat şi complex al insulelor japoneze a stimulat imaginaţia locuitorilor încă din cele mai vechi timpuri. Japonezul a atribuit fiecărui element din natură o anume sacralitate ce a devenit mai apoi, cu uşurinţă, reprezentant fabulos al unui cult rudimentar, echivalent al zeităţilor din alte religii. Religia aceasta, la vremea conştiinţei de sine, era propriu-zis un hibrid, rezultat din credinţe şi practici departe de a fi exclusiv japoneze. Sursele de inspiraţie stăteau în tradiţia altor popoare din estul asiatic. Abia când s-a petrecut prima confruntare serioasă cu o altă credinţă, cu budismul, shintōismul şi-a conturat dimensiunea şi s-a autodefinit. „Calea zeilor", *shintō*, s-a opus „Căii lui Buddha", *butsudō* sau confucianismului socotit ca o „Cale a înţelepţilor". Fenomenul s-a petrecut în secolele al VI-lea şi al VII-lea d.Hr., când contactul locuitorilor arhipelagului nipon cu continentul asiatic a devenit tot mai frecvent. Până atunci, japonezii gândeau despre shintō ca despre o religie preexistentă, tradiţională, fără a face şi distincţia după criteriul hotarelor geografice. Shintō aparţinea în egală măsură japonezilor, chinezilor, coreenilor etc, oricărui popor dornic să-l îmbrăţişeze. Ideea de religie pur japoneză, specifică lor, s-a născut abia mai târziu.

Insularii şi-au numit zeităţile cu termenul *kami*. Fiecare astru ceresc, fiecare munte, relief, pom, stâncă, drum îşi avea câte un *kami* al său. Multitudinea copleşitoare a zeilor oglindea foarte bine abundenţa, aglomeraţia de culte locale şi regionale care ofereau o diversitate de zei şi spirite. Aceste culte s-au amalgamat, şi-au concentrat liniile de forţe pentru crearea unei sinteze, am spune astăzi, a unei unităţi în diversitate. Elementele religioase erau de o varietate deconcertantă dar, ca numitor comun, predomina adorarea naturii. Pe plan secund trecea adorarea strămoşilor şi abia apoi aceea a eroilor. Urma restul formelor: animismul, şamanismul, cultul falic, practicarea divinaţiei etc.

Pe plan local, preferinţa pentru o formă sau alta făcea trecerea în chipul cel mai capricios, dovedind elasticitatea spirituală a japonezilor şi tendinţa lor de a adapta combinaţia cea mai utilă. Obiectul adoraţiei de ieri putea fi părăsit lesne pentru un altul de azi. Un zeu al fertilităţii, de pildă, era înlocuit cu un erou, apoi subminat de zeitatea vreunei forme de relief şi tot astfel, într-o dinamică surprinzătoare, probând, de fapt, lipsa unei concepţii clare asupra divinităţii. Shintōismul a fost dinamic, deschis, profund amestecat cu viaţa, incapabil să dăinuie în afara ei. De aici rezultau optimismul şi simplitatea caracteristice vieţii. Viaţa era acceptată pentru valoarea ei şi nu i se cercetau ascunzişurile în întrebări despre scop, mijloace, finalitate etc, proprii mai tuturor filozofiilor teologice.

Abia prin secolul al XVII-lea, când se naşte o mişcare viguroasă pentru revenirea la vechea formă de religie shintō, scriitorul Motoori Norinaga se hotărăşte să dea o definiţie a noţiunii de *kami*, prin care dacă ar fi reuşit, ar fi conturat şi înţelesul cultului propriu-zis. El a avut francheţea să recunoască, fără să se simtă stingherit, că nu înţelege încă sensul cuvântului kami, dar că admite, ca

fiind uşor de priceput, ceea ce spun scrierile despre spiritele şi zeităţile cerului şi ale pământului, ca şi cele aparţinând altarelor de cult. Insistă asupra celorlalte exemple de kami-uri, cum ar fi fiinţele omeneşti, păsările, animalele, plantele, mările, munţii etc, furnizoare interminabile de divinităţi. Aura de mister, de extraordinar sau de terifiant, se potrivea de minune înţelesului de kami. *Umanul* nu era exclus de la divinitate şi de la conceptul de *kami*. Aceasta a înlesnit, ba chiar a justificat, adoraţia pentru persoana împăratului, socotită sacră, deşi de esenţă umană.

Cele mai frecvent adorate elemente naturale în cultul shintō au fost următoarele cinci: soarele sau focul, apa, munţii, pomii şi stâncile.

Îndelung practicată a fost adoraţia soarelui. Zeitatea soarelui, în Ţara Soarelui Răsare, nu era alta decât *Amaterasu-ō-mi-kami* prezenţă copleşitoare în mitologie, strămoş al dinastiei imperiale. Soarele era adorat, la fel şi focul (în limba japoneză cuvântul *hi* poate însemna şi soare şi foc), prin ceremonii speciale.

Insulele japoneze, brăzdate de ape, prizoniere ale oceanelor şi mărilor, populate de lacuri şi râuri, au situat la loc de frunte preţuirea apei ca element dătător de viaţă, furnizor de energie şi cu profunde proprietăţi, aproape mistice, de purificare (absolut necesare în practicile shintō). Multe divinităţi înfăţişate ca năluci inconsistente, ca aburii ceţoşi ai văilor din munţi, îşi au locuinţa în râuri, la izvoarele apelor curgătoare, sau în mări şi lacuri. Amintim că în legendele şi basmele noastre, fiinţe vaporoase cu puteri magice, locuitoare ale apelor, *ştimele*, fac şi desfac destine omeneşti, motiv pentru care poporul înţelege să le respecte şi să le facă pe plac, după obiceiul locului. Înrudirea nu poate fi întâmplătoare.

Munţii, elementele de relief nelipsite din orice peisaj al insulelor, au fost adoraţi ca zeităţi. Aşa se explică de ce trupul lor viguros din piatră vulcanică, aglomerată cataclismic în momente de trufie geologică, era ales ca loc de aşezare a sanctuarelor religioase proprii cultului shintō. Existau o sumedenie de munţi sacri dintre care, bineînţeles, cel mai celebru este *Fuji*. El îşi are o zeiţă a sa proprie numită Sengen-sama.

Nu mai puţin omagiate de shintōism au fost stâncile, rocile. Formele şi alcătuirile lor sugestive, adeseori încifrând vreun simbol, dintre care cel falic mai net preţuit, au reprezentat argumente îndestulătoare pentru a le face proprii ca obiecte de cult. Japonezul a extras, fascinat de jocul frânt al liniilor adunate în stânci, o artă caracteristică, a peisajului grădinilor artificiale, create de mâna omului.

Pomii falnici, cu vârstă venerabilă, cu scoarţa crestată de riduri lemnoase, au devenit pentru japonezi obiecte de adoraţie. În preajma sanctuarelor shintō se aflau întotdeauna asemenea exemplare în faţa cărora credinciosul se oprea şi făcea o plecăciune. Să nu uităm, de asemeni, cât de mult preţuieşte japonezul lemnul în forma sa naturală, nefasonat, uneori păstrat cu coaja neatinsă, chiar atunci când este folosit în construcţii. Fuga liniilor fibrei lemnoase a rămas şi astăzi un model estetic decorativ în arta plastică, dar mai ales în arhitectură. Dar nu numai pomii îşi au zeii lor proprii ci şi principalele plante alimentare, mai ales orezul. Divinitatea orezului poartă numele *Inari* şi este figurată ca un animal de sex feminin, în speţă vulpea. Basmele japoneze populare se folosesc de acest personaj cu generozitate. E de menţionat că vulpea populează şi legendele chineze. Ea are nepreţuita însuşire de a se transforma când în bărbat, când în femeie pentru a-i înşela pe oameni. Zeului Inari îi

sunt consacrate numeroase altare, dintre ele cel mai faimos este cel din apropierea oraşului Kyōto. Inari era simbolul şi mesagerul zeiţei *Uga no mita ma* cea care dăruieşte oamenilor orezul şi, în general, hrana.

Divinităţile kami s-au înmulţit considerabil de-a lungul practicii cultului shintō. Au îmbrăcat diverse forme chiar pentru noţiunile abstracte, nu numai pentru elementele concrete din natură, cum am văzut mai sus.

O altă sursă de sporire a numărului de divinităţi a constituit-o zeificarea personajelor importante. Împăraţii cei mai mari au devenit, după moartea lor, obiecte ale unui cult aparte. Cel mai popular printre zeii din noua generaţie a devenit, cu timpul, un fost ministru imperial, un înţelept, un învăţat care purta în timpul vieţii numele de Sugawara no Michizane (844-903). Împăratul Uda l-a exilat pe nedrept în Kyūshū unde a şi murit. Gloria sa postumă şi-a început cariera sub numele de *Tenjin-Sama*. Fostul ministru a devenit zeu al caligrafiei şi al literaturii. I s-a ridicat un altar la Kyōtounde, de bună seamă, literatura se află la mare preţuire, zeul fiind el însuşi un fost poet, un literat vestit la vremea sa.

În noianul de zeităţi shintō s-a încercat o ierarhizare, mai mult cu scopul de a se creiona o mitologie coerentă decât pentru a se atribui vreunei divinităţi puteri mai mari în raport cu o alta. Reamintim că legenda cosmogonică era legată de istoria zeităţilor cereşti cu personajul principal, zeiţa soarelui, Amaterasu-ō-mi-ka-mi. Amaterasu a avut şi ea, ca orice zeiţă care se respectă, un animal sacru, un mesager (aşa cum Inari-vulpea aparţinea zeiţei orezului). La început, mesagerul ei a fost cioara „cea cu numeroase braţe", mai apoi cocoşul. Din obiceiul clanurilor străvechi de a-şi alege un zeu protector, s-a născut, de fapt, cultul aparţinând casei imperiale. Adoratorii soarelui, prin descendenţii lor, la fel de autoritari ca şi strămoşii, cu îndemnul bine marcat de a stăpâni alte clanuri învecinate, şi-au revendicat mai târziu, ca zeitate ancestrală, pe Zeiţa Soarelui.

Dacă în shintōismul primitiv, cultul pentru natură a fost forma cea mai evidentă de manifestare a simţului religios, se pare că în privinţa cultului strămoşilor, lucrurile au stat altfel. Acesta din urmă a căpătat însemnătate ceva mai târziu şi s-a dezvoltat sub influenţa chineză.

Religia shintō păstrează din vremuri imemoriale trei simboluri, devenite tradiţionale pentru japonezi, fiind în acelaşi timp şi simboluri ale suveranităţii imperiale. Este vorba despre oglindă, semnificând dreptatea şi curăţenia, despre sabie - curajul şi hotărârea - şi despre perlă, ca simbol al milei, iubirii şi al umanităţii. Cercetările arheologice au demonstrat că oglinda şi sabia aparţin vârstei culturii bronzului şi a fierului de pe continentul asiatic, iar perla, departe de a fi un simbol strict japonez, este comun şi Coreei şi Manciuriei. Cum se vede, împrumuturile culturale s-au făcut încă din vremuri străvechi, deşi într-un ritm cu mult mai lent decât în zilele noastre.

În esenţă, practicarea cultului shintō se rezuma la o „vizită" făcută zeului adorat, aflat în sanctuarul său. La intrarea pe poartă, credincioşii se opreau, se înclinau cu smerenie şi loveau palmele una de alta în semn de devoţiune. Sanctuarului, dar mai ales zeului local, i se aduceau ofrande; darurile, mai mult simbolice, erau însoţite de invocaţii şi rugăciuni care se puteau improviza.

Mai cu seamă femeile erau purtătoare de ofrande pentru kami-ul altarului ales. Se aduceau flori sau alimente, primele produse ale noii recolte, orez, legume, peşte, mici obiecte uzuale, în timp ce

bărbaţii obişnuiau să depună în nişte cutii, respectabile prin dimensiunea lor, obolul în bani mărunţi. Cortegiul credincioşilor era întregit de prezenţa copiilor. Întotdeauna atenţi, grijulii şi riguroşi în imitarea gesturilor celor mari, copiii învăţau din trăirea pe viu, fără să înţeleagă prea bine, mişcările ritualului magic, contribuind astfel la îmbunarea zeului. În vederea tuturor acestor gesturi rituale şi ceremonii, omul se pregătea în mod special prin practici de purificare. Nimic impur nu trebuia să atingă teritoriul sacrului. Se înţelege că „purificarea" era bine-venită şi în afara pregătirilor, ca gest independent, obişnuit, în scopul risipirii răului şi îndepărtării nenorocirilor.

Din scenariul gestual deducem că formele de cult shintō exprimau mai degrabă respectul decât adoraţia, recunoştinţa decât supunerea omului faţă de fiinţa sacră. Nu numai rugăciunile şi ofrandele dovedeau kami-ului faptul că era respectat, ci şi o multitudine de alte acţiuni de bunăvoinţă, cum ar fi, de pildă, vizitarea unui bolnav, generozitatea faţă de un nevoiaş, sau oricare altă pornire spre bine. O regulă înscrisă în sanctuarul shintōist din Kyōto precizează că zeului nu trebuie să-i ceri favoruri inutile. Cu alte cuvinte, nu beneficiul imediat şi concretizat material era ţelul credinciosului, ci asigurarea păcii sufleteşti, a armoniei în familie, a înţelepciunii echilibrate.

Sediul zeului fiind în general un altar, un sanctuar, cultul shintōist a conceput construcţia în spiritul simplităţii religiei în sine. La origine, altarul presupunea doar existenţa unei încăperi, a unui spaţiu gol, împrejmuit. În sala respectivă era instalat un obiect simbolizând puterea sau corpul zeului. În nici un caz, reprezentarea zeului nu era statuară, antropomorfică, aşa cum se practică în religia budistă. Pesemne că în concepţia shintōistă zeul, ca element sacru, ar fi fost subdimensionat primind chipul omenesc, elementul profan. Alte forme erau admise pentru a sugera „corpul" zeilor, în obiectele de cult numite *shintai*. De pildă, *shintai*-ul zeiţei Amaterasu era imaginea unei oglinzi. Orice alt obiect, cum ar fi podoabele, armele, vestmintele, puteau deveni obiecte de cult. Mai târziu, spaţiul gol de origine, încăperea singulară, au suferit modificări. În jur au fost ridicate unele construcţii. Sub influenţă budistă, sanctuarele shintō au ajuns să aibă mari dimensiuni, apropiindu-se de fastul templelor, încăperea zeului s-a restrâns într-o formă simbolică, o masă pătrată, asemănătoare unei policioare împrejmuite având în mijloc un ram din arborele sacru. Imaginea simbolică a lumii este vidul sacru, ca o reprezentare în mic a macrocosmosului. În centrul sanctuarului se afla întotdeauna centrul lumii (acel „axis mundi" amintit de Mircea Eliade, comun şi altor religii, figurat uneori printr-un stâlp, un pilon etc). Era locul unde cerul şi pământul se întâlneau.

Sanctuarele, după felul divinităţii adorate, erau de mai multe feluri: *ujigami*, al unei zeităţi tutelare, *ubusunagami*, al unei zeităţi locale şi *chinjugami*, al unui zeu protector. Fiecare sanctuar avea afişate legende (*engi)* sau istorii *(yuisho)*, care dădeau explicaţii în legătură cu întemeierea construcţiei. Scenariul cel mai cunoscut şi mai frecvent utilizat, istoriseşte, în general, despre un bătrân înţelept care soseşte, la un moment dat, şi-i ajută pe localnici să depăşească o perioadă de dificultate economică. Bătrânul, după moartea sa, îşi află mormântul în acel loc unde ia fiinţă un sanctuar pentru cinstirea memoriei noului zeu-*kami*.

Sanctuarul era aproape întotdeauna construit în apropierea unui drum, care urca în trepte, pe o pantă abruptă. De la înălţimea respectivă, se poate zări lesne intrarea în localitatea apropiată. Tot aşa procedau vechii greci când îşi ridicau templele pe *Acropole* înălţimea cea mai mare a împrejurimilor vreunei aşezări. Pentru a ajunge acolo, era necesar să învingi prin efort obstacolul înălţimii. De

obicei, sanctuarele japoneze erau destinate la început preoţilor şi abia mai târziu adoratorilor obişnuiţi. Şi astăzi, în zonele rurale muntoase ale Japoniei se pot întâlni, pe neaşteptate, poteci sau drumuri barate de o ghirlandă împletită din paie de orez. E marcat astfel teritoriul în care „trăiesc" încă nişte kami. Cedri înalţi şi criptomeri bătrâni de sute de ani, cu frunzele verzi, simbol al eternităţii japonezilor, stăpânesc spaţiul din jurul sanctuarelor şi le conferă o atmosferă de serenitate. Câteva construcţii auxiliare, absolut obligatorii, definesc şi mai bine sanctuarul shintō. În primul rând, existenţa spectaculoasă a unor porticuri plasate la intrarea pe drumul spre sanctuar, porţi de formă caracteristică, alcătuite dintr-un schelet de lemn, piatră sau bronz, nişte stâlpi trainici care sunt uniţi la capetele superioare prin două copertine orizontale, dintre care cea mai de sus are forma zveltă, uşor curbată, concavă spre cer. Sunt faimoasele *torii* care marchează apropierea de împrejurimile altarului. La intrarea porticului se găsesc atârnate frânghia sau ghirlanda din pai de orez numită *shimenawa* şi fâşiile din hârtie albă denumite *gohei*. Shimenawa marchează limita incintei sacre. Un alt element obligatoriu este bazinul cu apă acoperit sau râul neacoperit, unde credincioşii se opresc şi se autopurifică prin spălare înainte de pătrunderea în altar. În faţa altarului există, de asemeni, un soi de oratoriu unde au loc, de obicei, ceremoniile, muzica şi dansul. Uneori, pentru dans, e prevăzută o sală separată, în principiu, intrarea în oratoriu este îngăduită tuturor.

În afara sanctuarelor publice, aproape în fiecare casă exista, şi mai există, câte un mic sanctuar particular, al familiei, unde sunt celebrate, la dimensiunile modeste adecvate, individuale, momentele de cult. În asemenea altare de familie, numite *kamidana* şi reprezentate printr-un fel de dulăpior, se aduna în timp, fără discernământ, o sumedenie de obiecte-amintiri, provenite din negoţul practicat de preoţii marilor sanctuare. Cumpărate la ocazii, la sărbători şi festivaluri, marcau o dată însemnată în viaţa familiei. Tot acolo, se puteau găsi boluri cu orez, cupe cu sake sau diferite alte cadouri, dar mai ales tăbliţele morţilor, obiecte însuşite de japonezi după modelul chinez. Funcţionalitatea altarului familial dăinuie şi astăzi. Japonezul obişnuieşte ca înainte de a pleca de acasă, pentru un drum mai lung sau mai scurt, să adreseze o rugăciune kami-ului protector. Ceremonii similare sunt practicate cu prilejul unor hotărâri cu oarecare însemnătate în viaţa de familie, cum ar fi o investiţie financiară consistentă, semnarea unui contract, angajarea în muncă, începerea studiilor.

Rugăciunile şi ofrandele constituiau, în esenţă, practica shintōistă obişnuită. Marile sărbători religioase, festivalurile, reprezentau şi continuă să dăinuie, ocaziile speciale de manifestare în onoarea zeilor. În acelaşi timp, au devenit sărbători naţionale şi se însoţesc de petreceri populare. Scopul festivalurilor este de a stabili bune relaţii între adoratori şi zeul lor favorit, oferindu-i acestuia cea mai aleasă ospitalitate constând în daruri, în hrană şi băutură, vestminte, muzică şi dans, precum şi în reprezentaţii artistice sau sportive. Sărbătorile devin astfel o succesiune de veselie şi solemnitate, de fast decorativ, colorit, de izbucnire dinamică a bucuriei şi de rigoare a ceremonialului sobru, impunător. Artele şi sporturile specifice Japoniei şi-au extras sugestii numeroase din asemenea sărbătoriri.

În miezul ceremonialului shintōist stă aşezată ideea de *purificare*. Gândul intim al credinciosului shintō, odată curăţat, se îndreaptă spre ideea fertilităţii, prin recolte bogate, sau ca simbol al germinării vieţii, extrapolate la permanentizarea speciei omeneşti. De aici au răsărit cele mai importante ceremonii legate de obţinerea recoltei, a hranei absolut necesare supravieţuirii şi, deci,

cinstită cum se cuvine prin fast organizat, plămădit de tradiţie şi strecurat de la o epocă la alta. Printre sărbătorile importante ale anului sunt de amintit: „Degustarea primelor fructe" (*Nii-name*), „Degustarea divină" (*Kan-name*), care avea loc la palatul imperial şi la sanctuarul de la Ise, „Degustarea colectivă" (*Ai-name*) şi „Marea ofrandă în alimente" (*Onie sau Daijoe),* ca o formă a sărbătoririi primelor roade, sărbătoare îngemănată cu celebrarea urcării pe tron a unui nou împărat. Alăturarea evenimentelor consacra, o dată în plus, autoritatea suveranului.

Cu prilejul ceremonialului, ofrandele oferite zeităţilor, *gohei,* constau la început în hrană şi băutură, ca mai apoi să fie înlocuite cu simbolice bucăţi de hârtie, de stofă, de mătase. Înainte de oferirea ofrandelor, credinciosul avea obligaţia să se purifice. Avea la îndemână mai multe procedee: exorcizarea *(harai),* sau vraja, curăţirea cu apă **(***misogi***)** şi abstinenţa (*imi).*

O altă formă particulară de manifestare a ritualurilor shintō este prilejuită de anumite epoci ale vieţii, mai exact de câteva vârste ce trebuie marcate în mod special, similare unor aniversări. Naşterea unui copil, momentele numite *shichigosan* (3 şi 7 ani la fetiţe, 5 ani la băieţi), atingerea vârstei de 20 ani („ziua majoratului"), ar fi principalele ocazii ale prezenţei tinerilor la sanctuar. Femeii i se cere să se purifice în faţa preotului shintō la cele două vârste nefaste, la 19 şi la 33 de ani. Bărbaţii îşi au şi ei vârstele critice, la 25 şi respectiv 42 de ani. Cu aceste ocazii preotul sanctuarului oferă sfaturi, face preziceri de viitor.

Orice copil nou născut este dus de mama sa şi prezentat la sanctuar; băieţii în a 32-a zi de viaţă, fetiţele în 33-a. Cu acest prilej, se practică un fel de botez (preotul stropeşte capul copilului).

Vârstele bătrâneţii nu sunt uitate. Destul de precoce, la 40 de ani, omul era socotit un vârstnic (să nu uităm că în evul mediu japonez, bărbaţii se retrăgeau din viaţa publică la 40 de ani, socotindu-se osteniţi de anii adunaţi şi de experienţă) şi îşi începeau aşa-zisa viaţă înţeleaptă sau cumpătată, ocazie în care întreaga familie îl însoţea la sanctuar pentru a sărbători sosirea bătrâneţii. Ulterior, la atingerea vârstelor de 60, 70, 77, 88 şi la 90 de ani ceremonialul se repetă.

Nu tocmai ca o regulă, ci din obişnuinţă, festivalurile şi ceremoniile se petrec la un sanctuar aparţinând zeităţii sărbătorite. Ocaziile cele mai însemnate rămân cele legate de momentul de seamă ale vieţii sau ale anului agricol cum ar fi naşterea sau căsătoria, Anul nou, semănatul, recoltatul şi celelalte. În fiecare an, legătura profundă dintre o comunitate şi sanctuarul ei este demonstrată de sărbătorirea locală. E un prilej de apropiere între credincioşi şi elementul sacru. Zeităţii locale i se cere să dăruiască oamenilor sănătate, longevitate, prosperitate în anul respectiv. Simbolul zeităţii este aşezat într-un palanchin iar enoriaşii îl plimbă peste tot. Se crede că zeitatea se simte cu atât mai măgulită şi mai mulţumită cu cât simbolul ei din palanchin este mai clătinat, mai scuturat în stânga şi în dreapta, mai răsucit şi plimbat, cu mai mult zgomot. În timpul festivităţilor au loc şi manifestări de artă populară, cum ar fi *kagura (*muzică şi dansuri sacre shintōiste) sau „dansul leului".

În religia shintō, spre deosebire de oricare altă religie, moartea nu este prezentă deloc, iar viaţa de apoi nu îşi află echivalentul ca noţiune. Totul se îndreaptă, optimist, spre viaţă. Niciodată funeraliile unui decedat nu au avut loc la un altar shintōist, căsătoria, ca simbol al fertilităţii viitoare, da. Cultul shintō nu are mănăstiri şi călugări, practica rituală nu a avut nevoie de o doctrină lămuritoare, nu s-a simţit lipsa predicilor. Aşa se şi explică de ce, până la introducerea scrisului chinez în secolul al V-lea, nimic din ce aparţinea shintōismului nu a fost înregistrat în texte religioase.

Legendele au fost adunate târziu, în compilaţiile vestite: *Kojiki* şi *Nihongi (Nihonshoki)*. Mitologia de acolo a slujit intereselor politice ale vremii, dar trebuie să facem remarca, nu lipsită de importanţă, că până şi în aceste două lucrări esenţiale, mândrie a japonezilor, s-au strecurat consideraţii politice, concepţii filozofice şi etice chineze. Faptul a fost confirmat de erudiţii neo-shintōişti de mai târziu, din secolul al XVIII-lea, care au recunoscut că mai folositoare pentru cunoaşterea atitudinilor native japoneze sunt poezia veche şi chiar literatura narativă, decât documentele cvasioficiale menţionate mai sus.

În localitatea Ise se află *Marele Sanctuar* shintō, socotit a fi locuinţa Spiritului strămoşilor familiei imperiale, lăcaş al zeiţei Amaterasu ō-mi-kami. În ocazii speciale, împăratul în persoană vizitează sanctuarul de la Ise aflat la sud de oraşul Nagoya. La Nara, în sanctuarul Kasuga, se află locul în care îşi are sediul *Ama no Koyane no mikoto*, strămoşul puternicei şi vestitei, în istorie, familii Fujiwara.

În privinţa organizării „bisericeşti" sau a autorităţilor ierarhice în cultul shintō, nu s-a înregistrat aproape nimic pentru informaţia noastră. Astăzi, cultul s-a separat de stat iar custodia sanctuarelor a trecut înapoi la preoţimea ereditară. Sanctuarele, numite *miya* sau *jinja* sunt slujite de preoţii denumiţi *kanushi*. Vestimentaţia lor este impresionantă prin simplitate, ea constă dintr-o robă albă, iar capul preoţilor este acoperit cu un fel de bonetă neagră înnodată sub bărbie. Preoţii shintō s-au organizat treptat într-o castă închisă, ereditară. Funcţia sau profesia de preoţi şi-o transmiteau în familie din tată în fiu. Preoţimea avea o ierarhizare destul de riguroasă pe opt ranguri. Rangul cel mai înalt, *shaishu*, era privilegiul persoanelor de origine princiară.

Dacă este să schiţăm câteva momente de „istorie" a shintōismului trebuie să subliniem distanţa în timp a credinţelor din care s-a alcătuit cultul pentru natură şi pentru strămoşi. Din elemente disparate, venite din surse diverse, s-au armonizat ulterior, într-o cadenţă de personalitate aparte, multiplele obiceiuri, credinţe şi ambiţii transmise istoriei prin mitologie. Introducerea budismului în Japonia, în anul 552, a stimulat năzuinţele celor rămaşi în vechea credinţă şi i-a determinat să delimiteze şi mai bine conturul propriului cult. În epoca în care a domnit împărăteasa Suiko (592-628) şi prinţul Shōtoku (573-621), în timp ce budismul se consolida devenind religie oficială, o parte a shintōiştilor, mai ales cei din clanul Mononobe, manifestă o rezistenţă îndârjită în păstrarea religiei strămoşeşti. Se obţine o netă despărţire a religiilor: nobilimea îmbrăţişează budismul, poporul shintōismul. Totuşi, cultul shintō nu putea fi ignorat de curtea imperială deoarece dinastia îşi trăgea originea şi autoritatea tocmai din zeii respectivi.

Împăratul Shōmu (724-740), înainte de a construi la Nara marele templu budist Tōdai-ji, unde avea să se afle şi statuia colosală a lui Buddha, a mers în pelerinaj la Ise, la sanctuarul şi oracolul zeiţei Amaterasu, pentru a-i cere încuviinţarea. Se înţelege că oracolul zeiţei a fost favorabil şi a aprobat construirea templului Tōdai-ji. Pentru a împăca cele două religii, s-a considerat atunci că zeii shintō nu erau altceva decât manifestări pasagere ale lui Buddha, *kami* desemnaţi cu numele de *ryōbu-shintō*.

Ise este socotit şi astăzi locul cel mai important şi mai sacru privind cultul shintō din întreaga Japonie. Nu trebuie să ne mire că mai târziu, clanul Fujiwara, pentru a guverna mai bine ţara, s-a sprijinit pe religia shintō. Unul din membrii familiei Fujiwara, Nagate, în anul 768, pe când era

ministru de stânga, a ridicat un sanctuar shintō care să reprezinte la Kasuga, la Nara, altarul tutelar al familiei. O principesă imperială din aceeaşi perioadă a fost desemnată ca mare preoteasă la Ise. Mai mult, templele budiste nu au nesocotit niciodată divinităţile shintō, protectoare ale pământului pe care se aflau. De pildă, secta budistă Tendai, având ca sediu templul Enryakuji de pe muntele Hiei, omagiază pe Sannō, zeul muntelui. În preajma câte unui templu budist se poate descoperi cu uşurinţă şi câte un altar shintō, iar călugării şi bonzii budişti nu se sfiesc să meargă în pelerinaj la modestul altar.

Împăraţii Japoniei au venerat întotdeauna templele shintō ale râului Kamo din Kyōto, fosta capitală imperială, iar pe malurile sale se află două sanctuare shintō din cele mai vechi. Ambele sunt socotite protectoare ale oraşului. Încă din perioada Heian, din evul mediu, sărbătorile acestor altare, Kamigamo şi Shimogamo, erau socotite extrem de importante. La 15 aprilie de atunci, şi 15 mai de azi, care alegorice, decorate cu nalbă roşie, trec în procesiune prin oraş, pornind de la Palatul imperial spre sanctuarele unde se celebrează slujbe importante. De menţionat că şi în *Genji-monogatari,* scrisă de Murasaki Shikibu, la capitolul *Aoi*, această sărbătoare este pomenită şi descrisă în amănunt. Un alt sanctuar shintō, foarte vechi, datând din anul 859, construit pe o colină aflată între oraşele Kyōtoşi Ōsaka, sanctuarul Iwashimizu, a fost socotit aproape la fel de renumit ca şi cele de la Ise sau Kamo. El era dedicat zeului războiului (al arcului şi săgeţilor), faimosul Hachiman, zeu provenit din eroul legendar cu acelaşi nume. O serie de suverani, împărăteasa Jingū (201-269), împăratul Ōjin (270-310) şi Nintoku (313-399) îl venerau şi îl socoteau drept strămoş. Budismul şi-a însuşit personajul şi a ridicat temple Hachiman, începând cu anul 740, în care erau aşezate statui ale câte unui *Bodhisattva-Hachiman.* Hachiman devine protector al familiei Genji Minamoto, familie bine cunoscută în istoria Japoniei. În anul 1063, familia Minamoto ridică la Kamakura templul Tsurugaoka închinat lui Hachiman. Asemenea exemple de „împăcare" între religiile Japoniei, sau chiar de colaborare, ne ilustrează foarte limpede o caracteristică a japonezului, aceea a toleranţei religioase şi, în ultimă instanţă, a lipsei de religiozitate propriu-zisă.

Shintō a cunoscut, de-a lungul timpului, o sumedenie de secte, ca nişte „cluburi", destul de exclusiviste. De pildă, s-au înregistrat secte ale intelectualilor sau ale oamenilor de rând. În perioada Edo (1600-1807), câteva secte shintō au căpătat o dezvoltare particulară care s-a menţinut până în zilele noastre. Printre acestea, ar fi de menţionat Tenrikyō, Ōmotokyō, Ontakekyō şi Fusōkyō. Dintre ele, cea mai răspândită sectă, Tenrikyō, a luat naştere în anul 1838 din iniţiativa unei femei.

Odată cu anul 1868, care marchează restauraţia dinastiei imperiale, shintōismul traversează o perioadă de reformare şi de redimensionare. Ca o expresie a despărţirii celor două mari religii, din anul 1868 încolo au fost scoase din sanctuarele shintō toate imaginile şi obiectele de cult budiste. În anul 1871, shintoismul devine religie oficială, de stat, deşi în popor el persistă sub diferite forme vechi, sectare. Din acel moment, în raporturile sale cu statul, cultul shintō are un loc privilegiat căci este unica religie care se sprijină pe mitologia naţională, mitologie alcătuită din legende ce ilustrează cronologia imperială. Totuşi, în anul 1889, în Japonia este proclamată libertatea cultelor. Shintōismul rămâne cu semnificaţia de cult imperial al curţii. În viaţa particulară a oamenilor s-a păstrat acea împletire armonioasă între shintōism şi budism care le satisfăcea japonezilor nevoile de exprimare a simţământului religios.

După al doilea război mondial, când Japonia a fost înfrântă, suportul religiei oficiale shintō s-a zdruncinat mult. Autorităţile americane de ocupaţie au emis în decembrie 1945 un ordin prin care s-a hotărât despărţirea religiei shintōiste de stat. Chiar în ziua Noului An 1946 împăratul a emis un decret care condamna doctrina oficială, de fapt dogma shintōistă despre natura divină a autorităţii imperiale şi a persoanei sale, precum şi conceptul despre superioritatea poporului japonez faţă de restul popoarelor lumii. În acest fel au dispărut ceremoniile publice de venerare a împăratului, iar din învăţământul de stat a fost scoasă educaţia religioasă.

Din bogăţia de idei şi sugestii ale cultului shintō putem să rezumăm şi să subliniem câteva, în aşa fel încât ele să exprime o sinteză. Viaţa şi creaţia omenească se află pe primul plan al cinstirii şi respectului, spune shintōismul. Japonezul shintōist are o aversiune pentru noţiunea de moarte, la fel ca şi pentru aceea de murdărie. În timpurile vechi, japonezul îşi înhuma morţii. Abia după venirea budismului, el a trecut la practica incinerării.

Japonezul venerează natura şi îi apreciază frumuseţile. Divinitatea este o prezenţă vie, exprimată în variate forme, primenindu-şi înfăţişarea, suferind o transformare continuă. Japonezul află în shintōism o conştientizare a misterului sădit în simplitate, tot aşa cum cultivă tocmai simplitatea în relaţiile dintre oameni. El tălmăceşte aceste relaţii, chiar cele de subordonare faţă de o fiinţă mai puternică şi mai autoritară, ca pe o formă de recunoştinţă pentru nuanţa protectoare a dependenţei sale. Din această înţelegere s-a născut simţul puternic al solidarităţii şi al comunităţii. Prin ritualul de recunoştinţă, japonezul speră în reînnoirea înrudirii sale cu divinitatea.

Shōtoku Taishi, (570-621) deşi budist, gândind Japonia ca pe un arbore, compară shintōismul cu rădăcinile, confucianismul cu trunchiul şi ramurile, iar budismul cu florile. Seva şi trăinicia pomului vin prin rădăcinile înfipte bine în pământ.

Dacă ar fi să încheiem printr-o altă metaforă, ar trebui să spunem că în Japonia, shintōismul are drept mare altar natura însăşi, acolo unde locuiesc toţi zeii închipuiţi, trecuţi şi viitori, unde apa şi stânca, furtuna şi soarele, vulcanii şi râurile, dar mai ales pădurile, vegetaţia, jalonează, ca nişte *torii* de verdeaţă, trecerea spre tărâmul nesfârşit al sacrului.

Budismul

A doua religie importantă a insulelor nipone, poate cea mai importantă dintre toate, este cea budistă. Ar putea să pară curios cititorului susţinerea unei asemenea idei după ce ne-am străduit să creionăm cultul autohton shintō, specific japonez, atât de adânc infiltrat în mentalitatea, concepţia despre viaţă a oamenilor, cultul care a dat naştere unor obiceiuri, sărbători, a imprimat ceva din personalitatea poporului. Şi totuşi, budismul, deşi mai târziu în insule, după o cale lungă în timp şi în spaţiu, odată înfipt în solul nipon, s-a dovedit parcă al pământului, s-a adaptat, a creat forme noi şi a pornit să modeleze sufletul japonezului pe calea artei, mai ales, a culturii, a rafinamentului de gândire şi a forţei de sugestie care stă în fast, în opulenţă, într-o modalitate „barocă" (dacă se poate spune aşa), de abordare a vieţii. Nuanţa metafizică, oscilaţiile modice ale spiritualităţii budiste, multitudinea de faţete îmbrăţişată de practica religioasă, bogăţia de texte ca zestre de înţelepciune şi dogmă.

Departe de a fi un fenomen unitar, budismul japonez s-a diversificat până la limite extreme negând formele precedente, plonjând în aventura invenţiei pure; budismul s-a folosit de politică pentru a-şi îmbogăţi materialmente resursele şi politica s-a folosit de budism pentru a-şi asigura finalitatea stăpânirii. Istoria budismului japonez a cunoscut perioade de pace şi războaie, schisme şi revelaţii, urcuşuri şi căderi pentru ca, în cele din urmă, pentru japonezul obişnuit să se distileze câteva concepte esenţiale, aplicabile în viaţa de toate zilele, metamorfozate în conduită, morală, etică, viziune asupra vieţii şi morţii, cizelare a sensibilităţii, împlinire estetică, năzuinţă creatoare.

Mai mult decât în oricare altă manifestare ceremonială, budismul îl aflăm prezent în legătură cu moartea. Majoritatea japonezilor îşi încredinţează serviciile funerare preoţilor budişti. Sufletele celor morţi, cinstite prin servicii memoriale budiste, se află „prezente" printre cei vii în perioada sărbătorii *Bon* (Festivalul lampioanelor) şi a celei a *Higan*-ului (săptămâna echinocţiului). Ambele sunt sărbătorite în temple budiste. Tot cu rol memorial faţă de un decedat, în primul, al treilea, al şaptelea şi al 33-lea an după moarte, se fac slujbe budiste. Preoţii budişti din templele diferitelor familii acordă ajutorul în cazul unei înmormântări, obicei încetăţenit odată cu shōgunatul Tokugawa.

În mod clasic, este admisă originea religiei budiste în legătură cu existenţa unui personaj istoric, Gotama Buddha, numit astfel după ce a dobândit „iluminarea". Cuvântul, de altfel, are sensul de „cel iluminat". Numele adevărat al personajului era Sakyamuni. Părintele budismului se naşte în urmă cu aproape trei mii de ani, se pare în ziua de 8 aprilie a anului 622 î.Hr., în grădinile din Lubini, în apropiere de localitatea Kapilavastu din statul indian Nepalul de sud, la circa 200 km de Katmandu şi 350 km de Everest. Locul a fost marcat de o coloană pe care sunt înscrise cuvintele regelui Aşoka. Sakyamuni era fiu al regelui Suddhodana şi al reginei Maha-maya. A primit numele Siddhartha, „cel care împlineşte dorinţele", deşi se spune că la numai 7 zile de la naştere, mama copilului a murit, mai apoi cel de Sakyamuni, „înţeleptul din clanul Sakya" pentru ca, în cele din urmă, să fie numit Buddha, aşa cum îl cunoaşte istoria religiilor.

Tânărul prinţ era înţelept, inteligent, avea o minte ascuţită, pătrunzătoare, excela în studiu şi în artele militare, dar ignora total suferinţa omenească din pricină că fusese ferit în mod deliberat să vadă sau să simtă că există şi altceva în afară de fericire. Întâmplarea îl pune însă în faţa situaţiei de a observa şi a înţelege suferinţele omeneşti. Întâlneşte un bătrân, un bolnav, un mort şi un călugăr. El defineşte în patru termeni cauzele majore pe care le consideră a fi la originea suferinţelor: naşterea, boala, bătrâneţea şi moartea. La vârsta de 19 ani părăseşte viaţa de la curtea tatălui său, belşugul, strălucirea petrecerilor şi existenţa mondenă pentru a se dedica practicilor austere de renunţare la tot ce face bucuria traiului omenesc în scopul redobândirii pentru semenii săi a mântuirii prin iluminare (înţelegere). Devine, timp de 12 ani, călugăr rătăcitor, adună experienţă şi înţelepciune, iar la vârsta de 30 de ani, după meditaţii îndelungi şi profunde, după lupta cu sine însuşi, atinge „bodheitatea", adică iluminarea. Tradiţia situează momentul, evenimentul, sub celebrul arbore Boddhi, loc numit mai apoi „sediul Diamantului". Urmează propovăduirea învăţăturilor sale pe o perioadă de 50 de ani. Începutul îl face în „Parcul căprioarelor"(aşa se numea atunci) din Benares. În predica sa, Sakyamuni încerca să dea o lovitură brahmanismului şi mai ales preoţilor brahmani pentru a-i împiedeca să stăpânească mulţimile în folosul castelor dominante. Brahmanismul propovăduia existenţa anterioară, transmigraţia sufletelor, de aceea respecta şi viaţa animalelor. Pretindea că personalitatea omului este

iluzorie iar individul se diluează în sufletul universal al lucrurilor. Prin contrast, budismul credea în fraternitatea umană, dorea desfiinţarea inegalităţii sociale dintre oameni.

Sakyamuni respinge riturile şi sacrificiile practicate de preoţi, îi ignoră pe aceşti intermediari interpuşi între oameni şi „Fiinţa Supremă", neagă existenţa sufletului şi oferă „cele patru adevăruri". După Sakyamuni, viaţa nu este altceva decât suferinţă, căci ea se sprijină pe impermanenţa tuturor lucrurilor; singura realitate ar fi aceea a durerii care se naşte din pasiune, tiranie a simţurilor. Suprimarea dorinţei, renunţarea la egoism, înlătură şi suferinţa, omul se eliberează astfel de tot ce înseamnă durere. Calea prin care se îndepărtează dorinţa, afirmă Sakyamuni, este cea a lui Buddha, spre iluminare, spre cucerirea adevărului. Pentru a evita ispita dorinţelor, erau stabilite legi ale vieţii ca „non-acţiunea" şi „non-dorinţa" spre care duceau diferitele exerciţii de disciplinare a gândurilor şi acţiunilor. Speranţa oamenilor era în renaşterea lor într-un paradis *(Sukhavati)* unde tronează o serie de Buddha eterni, cu viaţă infinită, acolo unde muritorii sunt aduşi cu ajutorul viitorilor Buddha (Bodhisattva, Avalokitesvara).

Timpul adună lângă învăţătorul noii doctrine o mulţime de ucenici proveniţi din călugări cerşetori sau rătăcitori, apoi populaţia e câştigată pentru noua religie, iar budismul sporeşte în însemnătate şi răspândire. Sakyamuni sfârşeşte la umbra arborelui Sala din Kusinagara intrând în Nirvana. Anul morţii lui Buddha nu este tocmai uniform admis. După singalezi ar fi 543 î.Hr., după cercetătorii europeni ar fi 477 î.Hr.

Scopul vieţii lui Sakyamuni a devenit cel al budismului: a-i elibera pe oameni de nefericirile lor şi a le permite să obţină adevărata fericire. Budismul, în textele sale, descrie evoluţia lui Sakyamuni spre bodheitate, traversând cele opt evenimente conducătoare spre iluminare *(în japoneză, Hasso sabutsu)*: coborârea din cer, pătrunderea în trupul mamei sale, retragerea din lume, învingerea demonilor, atingerea bodheităţii, construirea drumului doctrinei şi intrarea în Nirvana.

După moartea lui Sakyamuni, câţiva dintre discipolii săi, şi anume Kasho şi Anan, au răspândit o parte a învăţăturii sale, *Hinayana*, în ţările din sud-estul asiatic (Ceylon, Birmania, Thailanda, Cambogia), în timp ce o altă ramură a discipolilor s-a răspândit ca budism *Mahayana* în Nepal, Tibet, China, Mongolia, Coreea şi Japonia. Orice discipol al lui Sakyamuni se numea în limba sanscrită *arhat*, termen dinainte de budism, cu sensul de „cel care a înfrânt duşmanul". Transferat în vocabularul budist, el desemnează pe sfinţii discipoli, deveniţi în limba chineză *lo-han* şi în japoneză *rakan*. Ca iconografie, sunt lesne de recunoscut după figurile caricaturale, de ermiţi şi cerşetori. Arhaţii şi-au făurit un ideal pur monahal, aristocratic şi egoist, pretinzând monopolul Nirvanei. Ei aveau grijă să-şi asigure cât mai multă linişte pentru meditaţia solitară, vieţuind, ca şi yoghinii, deasupra intereselor mărunte omeneşti.

Învăţătura lui Sakyamuni a fost adunată în circa 7.000 de volume scrise de discipolii săi care au înregistrat sub formă de sutre spusele „iluminatului".

Budismul a progresat din aproape în aproape, folosindu-se de faimosul „drum al mătăsii", convertind sistematic oazele caravanelor din podişul Tarim. Menţionăm la nord Kaşgarul, Kucha, Karachar, la sud Yarkand, Khotan, Niya şi Miran, iar la nord-est Turfanul, toate localităţi populate cu triburi de origine indoeuropeană, iranieni orientali, tokharieni etc. În China, prima comunitate budistă se instalează pe la anul 65 d.Hr. pe malul fluviului Yang-tse. La numai 10 ani, în anul 75, budiştii

ajung în capitala de atunci, Lo-Yang. Abia mai târziu se traduc primele sutre, scrierile sfinte budiste, în anii 148-170 şi 223-253. Înaintând pe Fluviul Albastru, budismul ajunge la Nankin (Nanjing) abia pe la anul 247. O idee ingenioasă a facilitat admiterea budismului în China. Adepţii noii religii au acceptat că bine cunoscuţii, pentru ei, Confucius (părintele doctrinei confucianiste) şi Lao-tse (întemeietorul taoismului) nu fuseseră decât încarnări anterioare ale lui Buddha.

Prin divinizarea lui Sakyamuni şi a altor buddha ulteriori, asemănători primului, budismul a devenit, în timp, politeism de natură aparte.

Patru concilii budiste au avut loc după dispariţia lui Sakyamuni. Primul, cel de la Ajase (Rajagriha), a fost condus de discipolul favorit Kasho; al doilea, a avut loc la 5 ani după moartea învăţătorului, al treilea un secol mai târziu, iar ultimul, convocat de regele Kanishka, cel mai însemnat rege al dinastiei Kushan, de origine indo-scitică, din nord-est, şi cel mai fervent budist, la 400 de ani de la moartea lui Buddha. Budismul devine o adevărată forţă în secolul al III-lea, sub domnia împărautlui Aşoka din dinastia Maurya, dar Kanishka a ajutat la răspândirea religiei şi printre popoarele semibarbare din Turkestan. În India, budismul s-a stins pe la anul 750, înnăbuşit de o religie mai veche, hinduismul.

Printre călugării care au răspândit budismul spre China, forma *mahayana* (Marele vehicul), sunt de reţinut Memyo, Ryuju şi Kumarajiva. Mahayana era cea de a doua parte a învăţăturilor lui Sakyamuni care conţine, printre altele, Sutra Lotusului, socotită de anumite secte (în special de secta japoneză *Nichiren Shoshu* ca învăţătura definitivă. Numele de „Mare vehicul" provine de la faptul că se admitea posibilitatea ca un număr mare de discipoli să atingă iluminarea. În opoziţie cu mahayana, *Hinayana* sau „Micul vehicul", nu ar fi decât o învăţătură provizorie conţinând simple porunci. Potrivit conceptului ei, doar un mic număr de discipoli ar putea atinge iluminarea. Cu alte cuvinte, pentru mahayana ţelul era străduinţa permanentă de a ajunge la viaţă prin viaţă, pentru a renaşte după moarte ca viitor buddha sau bodhisattva, spre binele, mântuirea şi fericirea întregii omeniri, pe câtă vreme, pentru hinayana, scopul credinciosului era mântuirea numai pentru sine însuşi. Privind obiectiv lucrurile, hinayana, „budismul din sud", rămâne cel adevărat şi tradiţional, nealterat de nici o imixtiune, în timp ce mahayana, „budismul din nord", a adunat într-un sincretism evident doctrine şi mitologii, tradiţii şi practici religioase locale, amalgamându-le, dându-le înfăţişări noi. „Micul vehicul" a fost un budism strict şi pur monahal ce s-a canonizat în texte precum cele scrise în limba pali, *Tipitaka*, din care amintim *Vinaya, Dhamma* sau *Sutta-Pitaka* şi *Abhi-Dhamma***.** Hinayana a devenit o înţelepciune esoterică fără a recunoaşte vreun zeu permanent sau o permanenţă a sufletului. Totul nu era decât un flux de fenomene schimbătoare. Partizanii acestei forme recunosc în Buddha suprema zeitate, situată mult deasupra tuturor divinităţilor locale ale vechilor religii. Drept temple aveau *stupele*, nişte cupole monumentale, adăpost al relicvelor (dinţi, degete, fragmente de obiecte personale ale lui Buddha etc.) şi loc de pelerinaj nesfârşit al fidelilor religiei. Mahayana era un panteism idealist având, pe lângă Buddha, şi alte numeroase divinităţi, benefice, în general, numite bodhisattva. Aceştia din urmă se considerau a fi stări intermediare în drumul spre starea finală de buddha, parţial iluminaţi prin înţelepciune şi contemplare. Scopul principal al fiecărei creaturi rămânea acela al ajungerii în Nirvana, adică identificarea cu Realitatea, cu Buddha cel etern.

În Japonia, budismul, aşa cum spune legenda, a pătruns în anul 552 când regele din Paekche (una

din zonele Coreei de astăzi, organizată pe atunci într-un regat independent), pe nume Syōng-Myōng, îi trimite suveranului din Yamato, Kimmei (535-571), o statuie din bronz aurit reprezentându-l pe Buddha, împreună cu nişte rulouri conţinând texte ale diferitelor sutre. Scopul darurilor era acela de a-l atrage pe suveranul nipon într-o alianţă împotriva regelui celeilalte părţi a Coreei, regatul Silla. Noua învăţătură cucereşte pe pământul japonez partizanatul unor clanuri dar şi revolta altora, socotind-o o sfidare la adresa zeităţilor autohtone shintō. Se naşte chiar un război intern faimos între clanul Soga, pe de o parte, şi Mononobe cu Nakatomi, pe de altă parte. Biruitori, cei din clanul Soga, în anul 587, încep să impună ţării budismul. Lupta pentru instalarea definitivă a budismului durează o jumătate de secol. Sub domnia împărătesei Suiko (592-628), Japonia devine budistă, mai ales datorită străduniei regentului ei Shōtoku. Răspândirea budismului a fost însoţită de grija pentru tămăduirea bolnavilor şi alinarea suferinţelor omeneşti. Fiecare construcţie religioasă era dublată şi de un aşezământ de sănătate. Încă în anul 593, Shōtoku Taishi (572-621) înfiinţează în portul Naniwa (Ōsaka de azi) un institut budist aşezat sub oblăduirea lui Shitennō. Era mai mult decât un templu, acolo funcţiona un „spital" unde se predau noţiuni de medicină şi unde se reda sănătatea celor bolnavi. Adepţii budişti îşi recunoşteau obligaţia sau îndatorirea de a încerca să vindece oameni mai ales în aşezămintele religioase. Literatul şi războinicul abil Fugutsugu (776-826) a avut iniţiativa înfiinţării unui fel de dispensar public la care aveau acces credincioşii, indiferent de secta cărora le aparţineau.

La început, budismul s-a instalat la Nara. În anul 594 budismul devine religie de stat. Sub conducerea lui Shōtoku Taishi şi a împăratului Shōmu, budismul mahayana a constituit un element important al ideologiei noului stat doritor să domine autoritar ţara. Scrierile budiste ofereau viziunea ordinii spirituale a universului, corespunzătoare noii orânduiri politice. Organizarea şi practica religioasă au reflectat în cea mai mare parte structura aristocratică a societăţii, cu puternicele tendinţe spre o atitudine ierarhizantă. Era momentul în care se ridicau templele Shitennō-ji şi Hōryū-ji ca prototipuri ale arhitecturii nipone sub influenţa chineză.

Pentru început, au fost recunoscute două secte minore, *Jōjitsu* şi *Kusha,* şi patru secte majore, *Sanron, Hossō, Kegon* şi *Ritsu.* Secta Kegon a avut meritul de a fi stabilit, potrivit sutrei Avatamsaka, că toate făpturile din univers au şansa să atingă bodheitatea. Secta Ritsu, a difuzat principii de disciplină ce au îmbunătăţit comportamentul moral şi etic al adepţilor ei, după textul *Vinayapitaka. S*ecta Hossō, adusă în 660 de Dōshō, a introdus noţiunea de ierarhie şi a adus practica incinerării morţilor (necunoscută până atunci în Japonia). Ca urmare, în anul 646, împăratul Kōtoku a interzis cu asprime ridicarea în continuare de morminte monumentale. Acestea au şi dispărut ulterior.

Fiecare provincie îşi avea templul său care trăia sub protecţia particulară a unui buddha. Nara, capitala din acea vreme, se afla sub patronajul lui Mahavairocana, un buddha infinit de puternic, stăpân al altor mii şi mii de buddha Sakyamuni răspândiţi în nenumărate locuri. Pământul nu era decât o minusculă unitate în această cosmogonie copleşitoare, dar oamenii puteau să fie mândri şi în acelaşi timp cuprinşi de modestie datorită sentimentului de solidaritate cu această desfăşurare ierarhică.

În veacurile al VIII-lea şi al IX-lea, capitala dinastiei Tang chineze a fost vizitată de 13 misiuni japoneze, iar la reîntoarcere, acestea au adus texte şi au fost însoţite de învăţaţi chinezi. Curtea

imperială controla atent dezvoltarea noii religii.

Întreaga epocă Nara, dar şi Heian, sunt marcate de budismul specific, chinez, caracterizat mai ales prin complexitatea şi abstractizarea învăţăturilor. În consecinţă, acest budism nu putea fi decât discriminatoriu, el satisfăcea gustul unui cler înalt şi al unei elite politice. Ca urmare, aparţinea curţii imperiale sau mănăstirilor. În epoca Nara (710-784), în fiecare regiune trebuia să existe o mănăstire (*kokubunji),* cu pagoda, biblioteca şi spitalul său. Mai mult, la Nara, îngrijirea bolnavilor se asigura în mod gratuit şi se făcea organizat într-un fel de spital, *seryō-in,* şi într-un soi de dispensar, *seyaku-in.* În tot secolul al VIII-lea, printre alte îndatoriri, preoţii trebuiau să facă şi pe tămăduitorii.

În epoca Heian (794-1185) când capitala imperială se fixase la Heiankyō, Kyōtode astăzi, două secte chineze au devenit foarte populare şi în Japonia. Era vorba despre *Tien-tai* devenită în Japonia *Tendai* şi de *Chen-yen,* devenită Skingon. Secta Tien-tai poartă numele călugărului chinez care a înfiinţat-o în apropiere de Ningpo (Cheu Kiang). Două texte au stat la baza doctrinei Tien-tai, sutra Lotusului (în Japonia, *Hokke-kyō*) şi sutra Nirvanei, aceasta nu înseamnă însă că şi-a păstrat o puritate ideologică. În realitate, a fost vorba de un sincretism prin absorbirea pietismului hinayanei, a idealismului mahayanei, a tantrismului şi amidismului. Epoca dinastiei *Suei* (589-617) din China, a cunoscut dezvoltarea sectei Tien-tai, dar marea extindere a avut loc sub dinastia Tang. Japonezii au fost atraşi de supleţea doctrinei lui Tien-tai şi mulţi pelerini au vizitat mănăstirile chineze. Călugărul chinez Kien-chen, pe numele japonez *Ganjin,* a încercat să introducă doctrina Tien-tai în Japonia, la Nara, în anii 754-755. El a şi înfiinţat acolo templul Tōshōdai-ji. În anul 804, din ordinul împăratului în funcţie, călugărul Saichō (767-822) vizitează China unde devine discipol al lui Tao Suei din secta Tendai, iar după un an se reîntoarce şi devine Dengyō-Daishi. Saichō, care l-a recunoscut ca părinte spiritual pe chinezul Che-yi (538-597), a încercat să obţină o reformulare a ritualului hirotonisirii preoţilor, ritual neschimbat de 13 veacuri. Monopolul hirotonisirii tuturor preoţilor budişti japonezi, aparţinea unei secte hinayaniste de la Nara, secta Ritsu. Secta Ritsu acorda cea mai mare importanţă mântuirii prin practica religioasă şi prin penitenţe. Doctrina sectei a apărut în China epocii Tang. Secta îşi avea, pe la anul 575, sediul într-o celebră mănăstire înfiinţată de călugărul Chinkai de pe muntele Tien-tai. Acolo a luat fiinţă o şcoală budistă cultivatoare a unor idei hibride, de budism amestecat cu taoism. Se păstra convingerea că iluminarea se obţinea prin practicarea înţelepciunii, a muncii şi meditaţiei. Doctrina a fost adusă în Japonia în anul 754 de călugărul chinez Kien-cheu (Ganjin). Un templu al sectei, socotit printre cele mai mari şapte temple ale oraşului Nara, Saidai-ji, a fost ridicat în anul 765. De-a lungul timpului, secta s-a afirmat şi prin faimosul bonz Jōnen, mort în vârstă de 80 de ani în anul 1331. Activitatea ei s-a reînsufleţit graţie unei personalităţi, Eison, în timpul guvernării Kamakura.

După moartea lui Saichō în anul 822, secta Tendai obţine autonomia hirotonisirii propriilor preoţi.

Pe muntele Hiei, la nord-est de Kyōto, Saichō înfiinţase marele templu Enryaku-ji, de unde, secta Tendai îşi extinde rapid activitatea şi rivalizează cu alte grupări religioase din Nara, apoi cu acelea de pe muntele Kōya. Influenţa la curtea din Kyōtosporeşte mereu. Atmosfera de atunci este bine descrisă în paginile celebrului *Genji monogatari* (Roman al lui Genji). Autoarea, Murasaki Shikibu, se mărgineşte chiar să vorbească uneori numai despre „munte", înţelegându-se parcă de la sine prin aceasta că este vorba despre Hiei, munte devenit sediu al unei adevărate armate de călugări înarmaţi. Se înţelege lesne că nu numai interesele religioase îi animau pe aceşti călugări ci şi cele politice. Ca urmare, rivalitatea cu templul din Kyōto este rezolvată prin lupte crâncene în anul 961 sub conducerea „episcopului" Jiei. În 1039 sau 1113, se înregistrează adevărate războaie între Hiei şi Nara. Din sincretismul sectei Tendai s-au desprins fie nişte filiale concurente, fie secte noi. Templul Onjō-ji sau Mii-dera a reprezentat filiala înfiinţată în anul 853 de călugărul Enchin, fost pelerin şi el în China. Amidismul *Jōdō* şi secta *Nichiren* s-au desfăcut din marea doctrină Tendai. Faimosul templu Enryaku-ji care deţinea forţa religioasă şi politică, şi umbrea autoritatea altor temple budiste, a fost distrus în secolul al XVI-lea de Oda Nobunaga, iar călugării împrăştiaţi, fiind reconstruit de Hideyoshi şi mai apoi de al treilea shōgun Tokugawa, Iemitsu.

Secta *Shingon („Cuvântul adevărului")* a apărut în China secolului al VII-lea odată cu sosirea călugărului indian Subhakara. După conceptul lui, toate fiinţele posedă natura lui Buddha, aşa-zisul Buddha al universului, exprimat în limba japoneză prin *Dainichi-Nyorai* (cultul indian Maha-Vairocana). Etape succesive de practici esoterice permit ajungerea la iluminare. Ca şi secta Tendai, secta Shingon este socotită de extracţie tantrică. Practicile ceremoniilor tantrice şi în acelaşi timp magice, recunoşteau „formule eficace" (mantra) precum şi „gesturi eficace" (*mudra)* cu scopul de a pătrunde în misterele vieţii, ale morţii, ale lumii. În Japonia, doctrina Shingon a fost adusă de Kūkai (774-835), cunoscut mai ales după numele său canonic postum de Kōbō Daishi. Dacă Saichō a fost primul preot japonez care a primit titlu de *Daishi (Mare Maestru)*, Kūkai a fost unul dintre cei care l-au primit ulterior. Reîntors din China, unde studiase budismul Marelui şi Micului vehicul, gândirea indiană, confucianismul şi taoismul (se pare că a studiat cu preoţii din Caşmir şi din India de sud, a învăţat limba sanscrită etc), Kūkai a înfiinţat în anul 810 primul templu Shingon la Kyōto: Tō-ji. Era unul din cele două temple acceptate de împărat pentru a evita intrigile politice ale bonzilor, ambele

construite la sudul capitalei, unul la vestul, altul la estul faimoasei porţi *Rashōmon*. Templul Sai-ji de la vest astăzi este dispărut, dar Templul Tō-ji a rezistat vremurilor şi poate fi vizitat.

După anul 816, Kūkai se instalează pe muntele Kōya, aflat la o oarecare distanţă de Ōsaka, unde ridică templul principal Kongōbu-ji. Ulterior, apar alte temple şi puterea lor creşte la fel de mult ca a templului Enryaku-ji de pe muntele Hiei. Secta Shingon are cel mai mare număr de temple în raport cu alte secte. S-ar putea ca şansa lui Kōbō-Daishi să fi fost legată şi de faptul că tot el a expus o doctrină potrivit căreia zeităţile autohtone shintō nu sunt altceva decât reîncarnări ale lui Buddha. El le-a dat şi un nume: *Ryōbu-Shintō*. Totuşi, valoarea personalităţii lui Kūkai îşi are izvorul în multiplele faţete ale înzestrărilor sale. El a fost un „sfânt", un predicator, savant, poet, inventator, sculptor, pictor, explorator şi faimos caligraf. Kūkai a introdus în Japonia ceaiul, a construit poduri, a trasat drumuri, a inventat silabarul *kana*.

Secta Shingon a exercitat o foarte mare influenţă chiar asupra curţii imperiale unde exista şi un pavilion special „shingon". Secretul succesului consta în excepţionala splendoare a serviciului divin al sectei, în taumaturgia, magia şi misterele practicate. Gustul aparte pentru simbolism, cuvinte şi gesturi rituale, talismane etc., atrăgea un mare număr de partizani ai sectei Shingon. De altfel, ambele secte tantrice, Tendai şi Shingon, secte esoterice (budismul esoteric mai este denumit şi *Mikkyō*), care au dominat scena religioasă a perioadei Heian, practicau nişte ceremonii cu totul aparte. De pildă, *gyō-bō* era o ceremonie ca un omagiu adus celor 18 mari maeştri ai sectei, *taizō-kai* reprezenta ceremonia pentru „Marele Tot", al cărui simbol era Lotusul, invocând milostenia lui Buddha al universului *(Dainichi-Nyorai)*, *kongō-kai* evoca universul înţelepciunii sau al cumpătării Marelui Buddha, pentru înfrângerea senzualităţii oamenilor. În sfârşit, *goma* era ceremonia consacrată distrugerii senzualităţii inimii şi consta în arderea în foc (foc sacru!) a unui lemn parfumat. În centrul spectacolului sta prezent zeul focului, Fudō, înfăţişat cu o expresie mânioasă a chipului, înconjurat de flăcări. De notat că şi la templul Enryaku-ji al sectei Tendai era adoptat un zeu ca şi la secta Shingon, numai că aici, religia primitivă a Japoniei l-a oferit pe Sannō, zeul muntelui Hiei. În afara ceremoniilor amintite mai sus, exista câte un ritual pentru fiecare împrejurare semnificativă. Influenţele demonice erau îndepărtate prin *sokusaihō*, forţele benefice erau atrase prin *kuso*, duşmanul era înfrânt prin gōhoku, fericirea şi-o apropiau prin *zōyaku*, viaţa îndelungată prin *enmei*, iar protecţia lui Buddha şi-o câştigau prin *kyōai*.

În societatea aristocratică a perioadelor Nara şi Heian, religia budistă a predominat sub aspectul ei estetic. Se cerea ca trupul să fie educat, sufletul disciplinat prin cultivarea estetică a comportamentului până la atingerea stării de Buddha. Ca urmare, arta budistă a căpătat o mare dezvoltare. Budismul, cu un panteon arhi-încărcat, având ca figură centrală pe Buddha în diferitele sale ipostaze, a inspirat o creaţie prodigioasă. Orice reprezentare artistică era considerată ca o expresie diversificată a aceluiaşi adevăr esenţial. Reprezentarea picturală a aşa-numitei *Mandala* cuprindea sumedenia de zeităţi împreună cu Buddha, închipuind întregul univers, cu multitudinea de realităţi redate după inspiraţie.

În secolul al XI-lea, permanenta stare de război, foametea, mizeria şi dezbinarea socială au împins societatea japoneză de sub administraţia Heian spre prăbuşire. Căderea curţii imperiale Heian a adus şi schimbări profunde în budism. Era limpede pentru oricine că exista o discrepanţă între

idealul mahayanist al salvării oamenilor şi dificultatea de a se atinge starea de buddha, practic aproape imposibilă. Vechiul centru monastic budist de pe muntele Hiei generează o nouă formă a credinţei prin care se încerca să se ajungă la mântuirea oamenilor, dacă se poate, chiar imediat. Încă din al secolul X-lea, Kūya (903-972), un călugăr de pe muntele Hiei, predica prin târgurile şi satele din jurul oraşului Kyōto, numai despre *Amida* (Amida este pronunţia japoneză pentru chinezescul *O-mi-to,* transcriere, la rândul său, a numelui sanscrit *Amitabha,* unul dintre Buddha veneraţi în Marele vehicul).

Budismul admitea că înainte de Buddha istoric (Sakyamuni) au mai existat şi alţi buddha. Lushana (Vairocana) era un Buddha suprem şi reprezenta universul. Era figurat şezând pe un lotus cu o mie de petale, fiecare petală simbolizând câte un univers. Amida, buddha metafizic sau transcendent, avea un loc aparte, el domnea în restul lumii cunoscute, pe „pământul pur". El se bucura de ajutorul chinezului Ti-tsang în opera sa de salvare a oamenilor, dar mai ales de acela al bodhisattvei Avalokitesvara, divinitate benefică şi plină de compasiune pentru muritori. În limba chineză zeitatea se numea *Kuan-yin,* în japoneză *Kannon.* În China, cel mai popular paradis era tocmai al lui Kuan-yin. În Japonia, Kannon devine un fel de Madonă. Numele reprezintă o prescurtare al lui Kwangion sau Kwangizai şi îl desemnează pe acel sau acea mare Bodhisattva care refuză Nirvana până ce va fi asigurată mântuirea întregului univers.

Kannon, divinitate reprezentată cu 11 capete, şi-a avut închinate multe temple, printre ele cel de la Kiyomizu, ridicat pe colinele estice ale Kyōto-ului, cu numele semnificând „apa pură". La origine, Kiyomizu a fost altar shintō, dar după anul 805, generalul Sakanoue Tamuramaro îl dedică zeiţei Kannon. În anul 810 devine chiar templu imperial. Primul şef al templului a fost Enchin, în trecut

bonz al templului Enryaku-ji. În Japonia mai există peste 30 de temple pentru venerarea divinităţii Kannon, dar nici unul nu îl întrece în frumuseţe pe Kiyomizu, unde farmecul este dat şi de sincretismul extrem de evident budism-shintōism. La origine, reprezentarea lui Kannon era cu trăsături de adolescent asemănătoare îngerilor din religia creştină, dar mai târziu formele devin ale unei femei, sau ale unei mame care exprimă un suspin de milă sau un strigăt de durere. Chipul ei personifică mulţumirea care precede renunţarea dinaintea mântuirii. În budismul indian era cunoscut ca *Padmapani, aducătorul lotusului, în opoziţie cu Vajrapani*, purtătorul trăsnetului.

Se poate afirma că Amida a sfărâmat legea renaşterilor succesive care condiţiona vieţile anterioare (*Karma).*

Amidismul a apărut în China la sfârşitul secolului al III-lea şi a fost încorporat de secta Tendai cu tendinţele sale sincretiste. În Japonia, amidismul a existat odată cu templul Enryaku-ji.

Mai târziu, Genshin (942-1017), provenit tot de pe muntele Hiei, subliniază în scrierile sale (*Ojo yoshu* sau „Elemente esenţiale ale mântuirii"), eficacitatea filozofică a rugăciunii. Noua religie era rezervată doar clasei nobililor. Fujiwara no Michinaga (966-1024) construieşte o vilă la Uji, în apropiere de Kyōto, clădire care devine în anul 1052 un mare templu şi o mănăstire amidistă.

O sectă de tendinţă amidistă, *Rugăciunea în comuniune (Yūzunembutsu)* este înfiinţată de Ryōnin (1072-1132) şi susţinută de împăratul Shirakawa. Importanta sectă a „Pământului pur" *(Jōdoshū*) ia fiinţă abia în 1174 graţie lui Hōnen Shonin (1133-1212), mai numit şi Genkū sau Enko-daishi. Învăţătura lui Hōnen (Hōnen Shonin = Veneratul Hōnen), se bizuie pe trei sutre al căror conţinut relatează cititorului viaţa călugărului Dharmakara, viitorul Amida, a reginei Vaidehi şi amănunte despre Raiul Apusean.

Practica amidistă este simplificată la extrem în anul 1224 sub forma numită *Jōdo-shin-shū*, mulţumită unui călugăr cu intuiţii practice, faimosul Shinran (1174-1263). Era suficientă invocarea cu sinceritate profundă a numelui Amida, pentru a corespunde exigenţelor cerute. În fapt, trebuia rostită formula: „*Namu Amida Butsu*" (O! Buddha Amida, salvează-mă!). De aici vine şi numele *Nembutsu* atribuit sectei. În plus, credinciosul mai trebuia să renunţe la toate superstiţiile, la noţiunile de fast şi nefast, la rugăciunile îndreptate spre orice altă zeitate sau spirit şi la pseudoştiinţa astrologică. Shinran a pus, practic, în umbră totală pe Sakyamuni, dar a devenit popular mai ales pentru că a autorizat căsătoria bonzilor. Asemenea precepte explică popularitatea amidismului până în zilele noastre, mai ales prin monoteismul salutar care se opunea sectelor esoterice politeiste. Misionarii iezuiţi din secolul al XVI-lea ajunşi în Japonia, au comparat amidismul cu luteranismul european; omul putea fi mântuit prin credinţă.

În veacul al XI-lea se dezvoltă doctrina mântuirii prin credinţa în Buddha *Amida. În* budismul esoteric acesta reprezenta un subiect obişnuit de meditaţie, de data aceasta el devine un important obiect al adoraţiei. Lucrurile erau nespus de simple. Era suficient, cum am văzut, ca un adept să rostească numele de Amida, cu credinţă sinceră, ca toate păcatele săvârşite în viaţă să fie absolvite odată cu pătrunderea în Raiul lui Amida după moarte, unde iluziile, ispitele şi obstacolele care îl împiedicau să atingă starea de Buddha în lumea aceasta, acolo să dispară ca prin farmec. Budismul este scos la lumină din mănăstirile cu disciplină severă şi adus în casele oamenilor simpli. Pentru prima oară, budismul a devenit o religie a maselor. În acord cu acest moment, dimensiunea templelor

a crescut considerabil pentru a oferi mulţimii spaţiu suficient adorării lui Amida Butsu. Amidismul e impregnat de compasiune şi tandreţe. Numele de *Amida*, provenit din limba sanscrită, evocă „viaţa eternă" sau „lumina eternă". Amida a fost un călugăr care a renunţat la atingerea bodheităţii atâta vreme cât pe lume mai sunt fiinţe nemântuite. Traiectoria acestei forme de budism legată de Amida, ca o divinitate secundară, a fost cam aceeaşi ca şi a altor curente: India, China, Tibet şi apoi Japonia.

Un faimos călător japonez, Ennin (794-864), în periplul său chinez, a practicat meditaţia în sens amidist. Noul curent propovăduia existenţa unei lumi mai drepte, capabile să răsplătească pe om după faptele sale. Speranţa de bine, aşa cum era cultivată de amidism, îşi avea sediul în aşa-zisul „pământ pur" *(Jōdo)*, un rai localizat de omul oriental undeva în apus, într-un spaţiu pe cât de misterios, pe atât de incontrolabil. În alt fel, dar cam cu acelaşi sens, raiul acesta mai era numit „lume a supremei plăceri" *(gokuraku sekai)*. Ca şi în Europa, circula în insulele nipone teama de sfârşitul iminent al lumii, ca o mare răsturnare a tuturor valorilor dobândite, prefacere cunoscută sub numele de *Mappō* şi fixată ca scadenţă în anul 1052. Catastrofa aşteptată nu a mai avut loc, în schimb, gustul japonezilor pentru variante ale budismului a rămas constant. Evul mediu japonez a fost martorul ridicării altor secte, fiecare importantă în felul ei, cu ecouri în viaţa politică, în artă, literatură, viaţă socială.

Filozofia epocii Kamakura a determinat renaşterea budismului în secolele al XII-lea şi al XIII-lea, secte caracterizate prin tendinţe pe cât de diverse pe atât de semnificative în manifestările lor: altruism, misticism, naţionalism... Budismul se dezvoltă ca o religie populară. După evenimentele petrecute, perioada Kamakura avea nevoie de o doctrină de consolare. Devenind popular, budismul tinde să pară şi naţional, să capete un aspect „japonez". Maeştrii de cult ai perioadei Kamakura vor încerca respingerea budismului formalist al epocii Fujiwara. Astfel, ei se vor reîntoarce la viaţa vechilor secte din Nara, în special la Kegon şi Ritsu, dar vor da naştere şi unor secte noi antagoniste: Jōdo, Shin şi Nichiren. Mai mult decât atât, se va înregistra ascensiunea sectei Zen.

Secta *Nichiren* după numele fondatorului ei, s-a constituit în plin veac al XVIII-lea, mai precis, atunci când călugărul vechii secte Tendai proclama că adevărata învăţătură, cea care aducea revelaţia Legii Drepte, era sutra Lotusului, ultima dintre sutrele lui Buddha istoric. Sutra Lotusului pretindea că explică atât natura omului cât şi pe aceea a lui Buddha, subliniind că fiecare om are şansa şi posibilitatea să atingă starea de buddha după trecerea prin faza intermediară de bodhisattva (în japoneză: *bosatsu*), făcând acte de milostenie şi altruism. Adevărul Etern exista în fiecare om şi, bineînţeles, era reprezentat de Buddha însuşi.

Doctrina a fost folosită într-un sistem care încerca să impună un învăţământ autoritar. De altfel, Nichiren a făcut din sugestiile respective adevărate legi. Ele trebuiau slujite de curaj şi spirit de sacrificiu, cereau împletirea credinţei cu activitatea şi devotamentul pentru învăţătura sutrei Lotusului. Se impuneau acţiuni curajoase în scopul răspândirii doctrinei. Ambiţia lui Nichiren a fost aceea de a face din Japonia centrul mondial al budismului, de unde să iradieze adevărata doctrină depistată în sutra Lotusului pentru toată lumea asiatică.

Nichiren a trăit 60 de ani (1222-1282) şi a avut o existenţă agitată, în consens cu istoria vremii. La 31 de ani, în 1253, a iniţiat invocaţia sutrei Lotusului, numită pentru prima oară *Namu Myoho Renge Kyo*. Legendă sau adevăr, pe seama lui Nichiren au fost puse câteva vindecări miraculoase şi

mai ales profeţia privind o viitoare invazie mongolă în insulele nipone. Profeţia s-a confirmat căci, se ştie, Kubilai Han, împăratul de origine mongolă al Chinei, a încercat în două rânduri să cucerească Japonia, venind pe mare. Nichiren Daishonin şi-a câştigat cu această profeţie o mare autoritate. Cu trei ani înainte de a muri, Nichiren a scris *Dai Gohonzon*, text adăpostit astăzi în templul principal Daiseki-ji. *Gohonzon-ul* cuprindea aşa-zisul *honzon* (obiect al culturii), invocaţia *Daimoku* (Namu Myoho Renge Kyo), a cărei recitare sinceră îl punea pe credincios în armonie cu ritmul universului şi îi aducea fericirea, şi *Kaidan*-ul (sanctuarul corespunzător).

Nichiren Daishonin şi-a închinat viaţa japonizării budismului, înţelegând prin aceasta o adaptare la gustul nipon pentru simplitate. Tot ce era eterogen sau obscur, subtil-dogmatic sau inaccesibil omului simplu, a fost înlăturat din doctrină. Budismul contemporan lui era socotit de Nichiren ca fiind corupt şi de aceea trebuia purificat şi reînviat. Se înţelege că spiritul său revoluţionar, pentru vremea respectivă, împins până la criticarea vehementă a conducătorilor politici şi religioşi din Japonia, i-a pricinuit o sumedenie de necazuri.

Nichiren, ca discipol al sectei Tendai, a cunoscut cel mai bine budismul. Studiul perfect al sutrelor se numea *Goji Hakkyo*, adică *Cele cinci perioade şi opt învăţături* ale budismului. Ultima dintre cele cinci perioade, numită *Hokke-Nehan, se* referă la cei din urmă opt ani ai vieţii lui Sakyamuni, în care timp propovăduieşte în India centrală Sutra Lotusului (în japoneză *Hokkekyo*) şi Sutra Nirvanei (în japoneză *Nehangyo*). Sutra Lotusului a avut în limba chineză şase versiuni traduse, din care trei se păstrează şi în zilele noastre. După Nichiren Daishonin, cea mai bună versiune este aceea provenită din Kumarajiva de la Kucha. Numele ei, Namu Myoho Renge Kyo (*Omagiu sfintelor scrieri ale Lotusului şi Bunei Legiuiri*), o face cunoscută tuturor budiştilor din Asia ca cea mai fidelă traducere. La ea se fac referirile cele mai ample şi mai frecvente în toate comentariile. Sutra Lotusului, recunoscută drept Lege unică, defineşte principiul mistic al absolutului numit *Zet-tai-myo*. Nichiren afla în sutra Lotusului, spre deosebire de sutrele anterioare şi inferioare, principiile egalităţii tuturor oamenilor şi acela al eternităţii vieţii. După el, toate fiinţele omeneşti, fără excepţie, posedă în sinele lor viaţa lui Buddha. De remarcat că sutrele „provizorii" negau femeilor posibilitatea de a ajunge la bodheitate şi era necesar ca ele să renască în altă existenţă ca bărbaţi pentru a parveni la iluminare. Nichiren a şters şi această inegalitate.

Sutra Lotusului susţine că omul posedă în el, înnăscută, viaţa lui Buddha iar Buddha posedă viaţă omenească.

În perioada Kamakura (1192-1333), budismul lui Nichiren Daishonin era cunoscut, în general, sub numele de *Hokke-shu*, (în zilele noastre secta încă există şi poartă numele „Nichiren Shoshu" adică „Scoală ortodoxă a budismului lui Nichiren"). Secta aceasta a lui Nichiren rămâne un exemplar rar de mişcare budistă având un program politic şi social. Discipolii moderni şi contemporani au desfăşurat o activitate bogată. Organizarea lor este perfectă. Alte variante rezultate din secta Nichiren, cu aceeaşi coloratură politică a ţelurilor şi cu un rol important în viaţa politică sunt: puternica Soka Gakkai, Reiyukai sau Rissho Koseikai.

De remarcat că, în ciuda impactului politic şi social al sectei Nichiren, această formă de budism a avut cea mai slabă influenţă asupra artei japoneze şi a evoluţiei ei. În schimb, o altă formă a budismului a avut o înrâurire covârşitoare asupra a tot ce a însemnat cultură, artă şi stil japonez. Este

vorba de faimosul budism *zen.*

La origine, ceea ce avea să devină zen-ul japonez, a fost un curent budist indian iniţiat de Bodhidharma, un călugăr care a introdus în China, la anul 520 d.Hr., tehnicile meditaţiei. Bodhidharma (în limba chineză *Ta-Mo*) a fost şeful sectei contemplative *Dhyāna* (în chineză *Chan*, în japoneză *Zenna* sau *Zen*), cuvânt care are sensul de „concentrarea spiritului în calm". Între anii 520 şi 525 el a sosit în China şi s-a stabilit la Nankin. Aici a propovăduit dhyāna, adică „intuiţia" sau „meditaţia". Secta avea ca principiu fundamental ideea că se poate ajunge la iluminare prin meditaţie favorizată de o anume poziţie special aleasă sau prin experienţa spirituală numită *sambodhi*. Rezulta că toată literatura religioasă, orice text cu pretenţie de sacralitate erau inutile. Mai mult, nu mai era necesară adularea vreunui spirit sfânt, iluminarea se transmitea, se „comunica" direct de la un spirit la altul şi nu prin sutre. Ca demonstraţie grăitoare, Bodhidharma a avut tăria să stea aşezat cu faţa la perete timp de nouă ani până ce a socotit că a atins iluminarea. În paranteză fie spus, Sakyamuni nu a pomenit niciodată în sutrele sale despre meditaţie.

Succesorul chinez al lui Bodhidharma a fost Huiko (Huei-ko). Mai târziu, între anii 675 şi 712, secta îşi desăvârşeşte doctrina sinizând gândirea indiană de la care a plecat. Secta chineză Chan devine, de fapt, atee, refuzând să recunoască în Buddha o fiinţă sacră de altă natură decât cea a omului obişnuit.

În Japonia, budismul Zen a fost introdus în epocile Kamakura şi Muromachi, venind din China dinastiilor Song şi mai ales Yuan. Pentru japonezii obişnuiţi cu un alt fel de budism, „noutatea" punctului de vedere zen a însemnat un fapt cu adevărat revoluţionar şi a deschis perspectiva abordării problemelor sufleteşti într-o manieră cu mult mai adecvată spiritului nipon. S-a petrecut unul din acele fapte rare din istoria culturii şi a concepţiilor omeneşti când o idee venită dintr-un anume perimetru geografic să se potrivească până la identificare cu gândirea altui pământ. Budismul Zen a reprezentat pentru japonezi tocmai momentul fericit al sincronizării unei religii foarte puţin înclinate spre religiozitate. Zen-ul se potrivea, ca doctrină, clasei războinicilor aflată în ascensiune în perioada Kamakura.

În realitate, Zen-ul nu recunoaşte nici o zeitate, nu încurajează de fapt un cult, nu crede în supravieţuirea de dincolo de moarte, nu recunoaşte nemurirea sufletului, cu alte cuvinte nu şi-a însuşit nimic din ceea ce caracterizează o religie în sensul firesc al cuvântului.

Conceptul chinez al budismului Chan s-a japonizat total odată ajuns în arhipelagul nipon. Zen-ul, prin ceea ce recomandă, încearcă să descifreze realitatea existentă dincolo de posibilităţile intelectuale omeneşti de percepere. Se afirmă că datele furnizate de facultăţile intelectuale ale omului, cuvintele folosite, gesturile explicative nu reuşeau decât să ofere o imagine foarte abstractă a realităţii. Imaginea realităţii nu era decât o iluzie *(maya) în întregime subiectivă, fără valoare obiectivă. Ca urmare, realitatea adevărată* nu putea fi cunoscută decât pe alte căi, propriu-zis prin iluminarea supremă mijlocită de budism, dar mai ales prin practicarea specială a budismului Zen constând în meditaţie, în renunţarea la recunoaşterea vreunei autorităţi sacre, în bizuirea pe „deschiderea largă a ochiului spiritual". Pentru japonezi, seducătoare şi originale **în** budismul Zen s-au dovedit a fi tocmai recunoaşterea imperfecţiunii inteligenţei omeneşti şi a prezentărilor despre lume. În acest sens, Zen-ul s-a apropiat parţial de conceptul chinezului Lao-Tse, întemeietorul

taoismului. Lao-Tse spunea că „cei care ştiu, nu vorbesc; cei care vorbesc, nu ştiu".

Zen-ul renunţa, deci, la cuvinte, socotindu-le capabile să rătăcească spiritul omenesc pe căi artificiale. Mai mult decât atât, Zen-ul îndepărta şi simbolurile pentru ca realitatea să poată fi abordată direct, nemijlocit. Din acest punct de vedere, extremismul Zen-ului mergea până la negarea cercetării, socotind-o a fi o eroare. Iluzia omenească nu izbutea să creeze decât o imagine diversificată a realităţii înconjurătoare, dincolo de care adevărul afirmat de Zen era o realitate unică, indivizibilă. Eliberarea prin iluminare budistă nu putea fi ceva transcendental, ea nu putea fi legată decât de lumea reală, de existenţa concretă a prezentului. Atingerea iluminării nu transforma pe iluminat într-o persoană sacră ci îl păstra ca pe un om obişnuit care îşi continua viaţa în modul cel mai firesc.

Iluminarea, numită *satori*, era posibilă datorită faptului că fiecare om poseda natura lui Buddha în sine însuşi. Practica meditaţiei, prin procedeele ei statornicite, izbutea să canalizeze gândirea pe o traiectorie adecvată. Adeptul Zen îşi făcea meditaţia stând în picioare sau aşezat cu picioarele încrucişate („poziţia lotusului" preluată din practica yoga), cu mintea concentrată în efortul de a dobândi calmul absolut necesar unei cunoaşteri active. Viaţa religioasă, în concepţia Zen, se identifica în mod necesar cu viaţa cotidiană la scară individuală. Idealul zenist nu era totuşi acela al separării de societate, deoarece, în afară meditaţiei, în spiritul budismului Zen se înscriau şi actele altruiste, dezinteresate. Ca şi alţi budişti, zeniştii preţuiau cele trei comori ale religiei: Buddha (ca stare), Legea şi Comunitatea.

Zen-ul a devenit religia favorită a samurailor, a fertilizat arta japoneză şi a fost tolerată mereu de puterea politică, deoarece, printre altele, propovăduia şi resemnarea sau mai bine spus, acceptarea ordinei stabilite.

Beneficiarul principal al budismului Zen a fost climatul artistic japonez. Zen-ul a influenţat creator arta plastică, literatura, dramaturgia, a determinat naşterea sau revitalizarea unor arte tradiţionale, a edificat un „stil" propriu în exprimarea artistică niponă. Subiectele preferate, inspirate de Zen, la început, erau legate de călătoria dinspre India spre China şi apoi în Japonia a sectei de origine, călătorie de idei vehiculate de călugări.

De altfel, în afara inspiraţiei artistice, se practică o anume veneraţie faţă de călugării, arhaţii, patriarhii, bodhisattva-ii etc., care populau istoria budismului. Veneraţia se dovedea a fi limitată la o simplă punere în scenă a ceremoniilor prin lectura sutrelor. Dar nu numai atât, dialogul ce se năştea între maestru şi discipol îmbrăca forme diverse pentru a mijloci contactul cu gândirea budică şi cu realitatea ca atare, după profunda logică a „firii". Specific Zen-ului, uneori comunicarea se făcea prin acele *koan*-uri care nu erau altceva decât nişte şarade sau întrebări paradoxale, ce nu comportau soluţii sau rezolvări logice. Pe calea paradoxului, se realiza o terapeutică împotriva chingilor riguroase ale logicii, în folosul înţelegerii prin intuiţie şi iluminare (revelaţie). Zen-ul rămânea incomunicabil, el nu avea un canon şi nici un alt fel de literatură decât acele voluminoase culegeri de anecdote biografice ale maeştrilor, deci o literatură deloc canonică.

Pictura s-a inspirat din peisajul fascinant şi permanent schimbător al traversărilor peste munţi şi ape, dintr-o ţară în alta, din înfăţişarea lumii prin care pasul pelerinilor călca învingând cu îndrăzneală încercări din cele mai aspre. Călugării îşi transmiteau ideile oral sau prin scris, foloseau

o anumită gestică mai mult sau mai puţin criptică, uneori lesne descifrabilă, alteori rămasă ascunsă pentru realizarea artistică plastică sau pentru inserţia în literar. Picturile şi sculpturile din temple încetează să mai fie idoli sau însemne simbolice necesare iniţierii în meditaţie. Culegeri de texte literare s-au născut creând o mitologie în jurul maeştrilor Zen, istorisind faptele veridice sau închipuite, grave sau hilare, ilustrând o sintagmă cu miez de înţelepciune sau rezumând o anecdotă oarecare.

Tipic pentru efortul Zen-ului a fost preocuparea statornică de a descoperi frumuseţea majoră sau semnificaţia grăitoare în locurile cele mai obişnuite. Strădania aceasta s-a conjugat cu elemente de tradiţie veche japoneză şi a readus în actualitate arte tradiţionale cum ar fi pictura de peisaj, arhitectura, grădinăritul, drama lirică Nō, ceremonia ceaiului etc.

În epoca Ashikaga, budismul Zen capătă o asemenea dezvoltare încât poate fi considerat drept religie oficială, deşi celelalte doctrine au rămas libere să fie cultivate mai departe. Shōgunul Ashikaga Takauji a avut chiar drept mentor principal pe călugărul Muso Kokushi (1275-1351), figură de prim rang în epoca Muromachi. Călugărul Muso purta şi numele Kokushi care reprezenta, de fapt, un titlu în ierarhia Zen şi anume acela de predicator naţional. Influenţa lui Muso s-a extins şi asupra fratelui shōgunului, Tadayoshi, în aşa fel încât îi convinge ca în fiecare provincie să se ridice câte o pagodă şi câte un templu la fel ca în vechea perioadă Nara, ca simboluri ale păcii. Templele s-au numit Ankoku-ji de la sensul de „loc al păcii" pe care îl are noţiunea *ankoku*.

Învăţământul profită din plin de rolul pe care şi-l asumă călugării Zen. Ei conduc şcoala *terakoya* unde copiii învaţă să scrie, să citească, iar din *Manualul învăţământului de familie (Teikin-orai)* îşi însuşesc precepte morale.

În epocile Ashikaga, Muromachi şi Momoyama, arta influenţată de Zen atinge apogeul, mai ales că atunci a fost elaborată arta ceremoniei ceaiului. Se creează un adevărat sistem estetic fondat pe principii Zen. Istoricul de artă Okakura Kakuzo (1862-1914) merge, în comentariile sale din *Cartea ceaiului* (apărută în lb. engleză), până acolo încât interpretează întreaga artă japoneză exclusiv pe baza ceremoniei ceaiului, ceea ce ni se pare o simplificare exagerată. E adevărat că o etichetă riguroasă reglementează gestica ceremoniei ceaiului, ca de altfel toate ceremoniile, executate întotdeauna cu o mare solemnitate şi o convingere profundă. Tot astfel se exprimă şi întreaga artă japoneză prin cel puţin patru virtuţi cardinale: profunzime, simplitate, forţă şi modestie. Ceremonia ceaiului, performanţă estetică a epocii Muromachi, a dăruit japonezului şi gustul pentru obiecte alcătuite cu frumuseţe fără ostentaţie, pentru pregătirea îndelungă a decorului afectat contemplaţiei, fie că el trăia prin aranjarea florilor în *tokonoma*, fie că însemna alegerea unui kakemono adecvat momentului.

Nu este de neglijat faptul că zenistul a fost influenţat, la rândul său, de vechi atitudini şi valori tradiţionale shintō, proprii japonezului de totdeauna. Evident, similitudinea unor aspecte a apropiat cele două religii. Ne gândim la simplitatea îndrăgită de japonezi, la dragostea pentru frumos, pentru natură, la lipsa de interes manifestată faţă de ceea ce înseamnă dogmă, doctrină, teorie, speculaţie.

Zenistul era un om al rigorii şi al ordinii, un mare altruist, un om care ducea un mod exemplar de viaţă. Este adevărat că Zen-ul a devenit o asociaţie cu caracter aproape închis, că a aparţinut noii aristocraţii militare din perioada shōgunatului Ashikaga şi că din acest punct de vedere se diferenţia

net de amidism sau de partizanii sutrei Lotusului care aparţineau claselor inferioare. În schimb, a beneficiat din plin creaţia artistică, ceea ce s-a răsfrânt ulterior asupra gustului poporului nipon. Ba, se poate spune că budismul Zen a influenţat întreaga viaţă, manifestările din toate domeniile existenţei japoneze, potrivit unor criterii respectate cu stricteţe. Sunt criterii de sursă Zen: *wabi*, cu sensul de linişte, calm, seninătate, *sabi*, care exprimă experienţa, scurgerea timpului şi *karumi*, adică discreţia şi tactul. Trebuie să constatăm însă că lipsa ritualurilor, a convenţiilor specifice unei religii, au încurajat printre practicanţii Zen excentricitatea şi uneori şarlatanismul.

Zen-ul rămâne o sinteză a expresiei materialiste şi a celei spiritualiste a manifestărilor existenţei omeneşti care combină cultura intelectuală a Indiei, cultura pragmatică a Chinei şi cea sentimentală a Japoniei.

Multitudinea de secte budiste perindate în Japonia dovedeşte că spiritul iscoditor al omului a cercetat, şi continuă încă să o facă, modalităţi de expresie mereu proaspete, mereu mai adecvate momentului istoric sau trebuinţelor politice şi sociale. Sectele budiste au avut şi au o caracteristică evidentă, exclusivitatea. Se merge atât de departe cu exclusivismul încât, de pildă, aranjamentele maritale se „uneltesc" în cadrul aceleiaşi secte. Fenomenul exclusivismului, al caracterului „închis", izolat, al sectelor budiste, se poate spune că a stat la originea declinului acestei religii.

Japonezii au găsit aproape întotdeauna formulele cele mai fidele spiritului lor, au modelat budismul venit de pe continent şi au extras din doctrina lui esenţa sincronă alcătuirii lor sufleteşti. Mila, simpatia, compasiunea, dorinţa de pace şi armonie între oameni, adună câteva din „obligaţiile" adeptului budist. Japonezii au creat şi o zeitate care sintetizează, benefic, blândeţea, gestul altruist, milostenia. Este vorba de *Jizō*, pornit din originalul sanscrit Ksitigarbha, cunoscut şi în alte ţări ale Asiei, reprezentat de preferinţă ca un copil, fără păr pe cap, cu mâinile împreunate a rugă. Poate fi zărit pretutindeni acolo unde nevoia de protecţie se face simţită, la oraş sau la ţară, la încrucişări de drumuri, în temple sau la marginea lanului de orez. Stă fixat în piatră, uneori acoperit cu o haină sau o

glugă roşie, alteori, în varianta *Rokujizō*, având şase feţe, şi aşteaptă mesajele, pentru a fi călăuză sau consolare. Din numele lui alcătuit din două hieroglife, *Ji* şi *zō*, rezultă că ar fi vorba de inimă, de loc maternal al pământului, de adăpost al liniştii; e un echivalent al paradisului creştin. Prin simplificare, Jizō sau Jizō-bosatsu rămâne o zeitate budistă protectoare în special a copiilor.

Locul de elecţie pentru practicarea ceremoniilor şi pentru exprimarea credinţei budiste a fost templul. Kyōtoeste oraşul-centru al budismului unde se găsesc şi astăzi cele mai bogate şi mai fastuoase, temple din Japonia. Spre deosebire de sanctuarele shintōiste, templele au măreţie, impun prin dimensiuni, prin realizarea artistică. În general, templele sunt construite din lemn, dar acesta este prelucrat, lustruit, lăcuit, sculptat.

Intrarea în templu se face după trecerea printre două porticuri. Curtea interioară dezvăluie dimensiuni apreciabile. Există în mod obligatoriu o pagodă, cu un număr impar de etaje (de preferinţă 5 sau 7), vase pentru ars tămâie, paznicii cereşti sub formă de statui (câte doi la intrarea principală, uriaşi, fioroşi, prelucrări plastice după Brahma şi Indra ai indienilor, şi alţi patru mai mici aflaţi în interior, arătând ca adevăraţi războinici - *shitenno*).Centrul templului este altarul îmbogăţit cu decoraţie variată, uneori copleşitoare, adunând într-un spaţiu adecvat statui, vase, sfeşnice, picturi, lampioane etc. În privinţa statuilor, menţionăm că iconografia s-a alcătuit în principal din reprezentările simbolice, în imagini antropomorfice, ale lui Buddha istoric (Sakyamuni) şi Buddha al viitorului (Bodhisattva) cu numeroasele sale variante: Maitrey, Avalokitesvara, Amitabha etc. Sculptura budistă a fost influenţată de cea elenistă sau elenizantă din Afganistan şi Pundjab. S-a născut o remarcabilă artă de sinteză „greco-budistă". Într-un templu din Nara, de pildă, soclul lui Buddha este împodobit cu viţă de vie, după modalitatea grecească, deşi planta a fost cunoscută în Japonia cu cinci secole mai târziu.

În pofida existenţei în trecutul Japoniei a celor doi piloni religioşi, shintōismul şi budismul, ca reazem important al desfăşurării spiritualităţii, gândirii şi structurării gustului artistic, istoria a dovedit că a rămas loc şi pentru trecerea altor religii sau doctrine etice prin filtrul sensibilităţii nipone. Era şi inevitabil ca din China, de pildă, să nu migreze idei taoiste sau confucianiste, iar mai târziu, odată cu primele contacte avute cu lumea europeană, să nu-şi facă simţită prezenţa creştinismul.

Taoismul şi-a trimis spre Japonia câteva idei de mare penetraţie. Ele s-au diluat însă în magma fierbinte a exigenţelor budiste, mai ales, şi au lăsat doar urme de suprafaţă.

În secolul al VI-lea î.Hr., filozoful chinez Lao-Tse, dezamăgit de decadenţa societăţii în care trăia, s-a îndreptat, spune legenda, spre hotarul ţării. Ajuns la graniţă, i-a dictat pazniculuí, într-o inspiraţie aproape sacră, textul faimoasei sale cărţi *Tao-te King*, un model de studiu straniu şi, la început, aproape indescifrabil, ca mobil şi finalizare, asupra conceptului de „Cale" (*dao*) şi virtutea acestei căi înţelese ca o năzuinţă metafizică spre adevăr şi cunoaştere, o energie universală, un elan cosmic, vital, care stabilea unitatea dialectică (am spune noi astăzi) între *yin* şi *yang*. Sensul misterios al lucrării devine luminos doar pe fragmente. Spuse ale legendarului filozof devin maxime sau precepte călăuzitoare. Abia mai târziu, discipolii filozofiei taoiste vor tălmăci doctrina în termenii unui ideal de viaţă în concordanţă cu ritmul natural de curgere neîntreruptă a lumii, ceea ce, pentru un japonez, însemna foarte mult, căci izbutea să afle idei sincrone sau măcar de rezonanţă

apropiată spiritului nipon. Şi, adăugăm, taoismul, ca şi budismul Zen, atingea împlinirea spirituală prin contemplaţie imobilă, izolare, solitudine în sânul munţilor, în taina naturii. Desigur, Zen-ul nu ajungea ca şi taoismul până la acel mecanism al ascezei greu de suportat, până la dietetica sexuală, cel mult doar până la o igienă respiratorie legată mai ales de recitarea cântată a sutrelor budiste.

Cărţile esenţiale ale discipolilor taoişti au fost două: una a lui Chuang-tse în secolul al IV-lea î.Hr. şi o compilaţie a lui Lie-tse de la sfârşitul veacului al III-lea î.Hr. Din ţelul taoist al comuniunii cu universul s-a născut sentimentul naturii la chinezi, sentiment ce va birui în poezia dinastiei Tang şi în arta pictorilor dinastiei Song, ambele curente de creaţie capabile să treacă marea şi să germineze în insulele japoneze fluxul artistic corespunzător.

S-au înregistrat şi interpretări exagerate ale noţiunii de *Tao*, fiind asimilată cu cea de non-existenţă, dar în acest context a fost refuzată de lumea japoneză odată cu dificultăţile impuse de doctrină, greu surmontabile, cum ar fi dieta specială, numărul mare de purificări necesare, controlul epuizant al respiraţiei şi excesul de magie sau de formalism. În plus, taoismul ca partizan al individualismului, nu a putut ispiti lumea niponă foarte preocupată de social şi de problematica civică.

Confucianismul spre deosebire de taoism, s-a afirmat şi în Japonia, în decursul istoriei nipone, doctrina a renăscut cu vigoare şi a făcut carieră de diriguitoare a comportamentului şi a organizării vieţii poporului. La izbânda confucianismului a contribuit marea autoritate a doctrinei dobândită în China străveche, trecută lesne în veacurile următoare cu acelaşi succes, când s-a dovedit a fi o structură morală echilibrată, satisfăcătoare din perspectiva suveranului, acceptabilă din aceea a omului de rând.

Creatorul confucianismului a fost un personaj real sau legendar, greu de spus, născut, după toate probabilităţile, în localitatea Cin-fu din provincia Şantung din China, în anul 551 î.Hr. A murit în anul 479 î.Hr. Pe numele său chinez, Kong Kieu (Kong Tseu sau Kong Fu-tseu), prin latinizare, devine Confucius. Tradiţia a făcut din el un filozof agnostic care s-a străduit să impună lumii secolului al VI-lea î.Hr. o etică dominată de sinceritate. Mai precis, el a vorbit despre două noţiuni prin conjugarea cărora se schiţează morala dorită. Prima dintre ele *yi* (în chineză) ar avea sensul de echitate, de nevoie de reciprocitate între oameni; a doua, *jen* (în chineză) ar însemna altruismul generator de demnitate, de respect faţă de sine şi faţă de alţii, precum şi nevoia de într-ajutorare. Năzuind spre aceste două însuşiri, omul se perfecţiona pe sine, desăvârşind astfel şi societatea în întregul ei. În total, doctrina se putea rezuma la cinci mari virtuţi: bunătate, simţ al dreptăţii, politeţe (respectarea convenienţelor), inteligenţă şi fidelitate (sinceritate).

Cărţile rămase de la filozoful chinez sunt, în realitate, nişte compilaţii întocmite de discipolii săi mai apropiaţi sau mai îndepărtaţi în timp. *Luen-yu* adună, pe la începutul secolului al IV-lea î.Hr., majoritatea maximelor şi aforismelor atribuite înţelepciunii lui Confucius. Celelalte două lucrări, *Chong-yong* sau *Mijlocul invariabil* şi *Tao-hio* sau *Marele studiu* tratează „omul superior", suveranul.

Jocul social, nevoia de convingeri sacre, au împins con-fucianismul spre echivalenţa unui cod moral, considerat uneori o religie panteistă care înlocuieşte monoteismul primitiv existent în China.

Confucianismul recunoaşte totuşi o entitate supremă numită *Tien* (cerul). Cerul este tăcut dar

atotputernic. El determină şi controlează întreaga existenţă de pe pământ, bineînţeles potrivit legităţii celor două principii *yang* şi *yin.* Yang, ca element masculin, luminos, creator, progresiv, yin ca element feminin, întunecat, tenebros, regresiv. Jocul dialectic sau alternanţa celor două principii ar fi totuşi influenţate şi de spirite, acele umbre ale marilor dispăruţi aliate încă în deplinătatea unei forţe incontrolabile, chiar dacă destinul lor este totuşi acela al diluării, al „subţierii" până la dispariţie. (Împotriva pierderii spiritelor înaintaşilor, oamenii foloseau drept paleative ofrande constând în băutură şi hrană). O noţiune de extracţie confuciană rămâne, deci, aceea a cultului strămoşilor. Morţii, strămoşii se cuvine a fi consultaţi, slăviţi sau consolaţi.

Confucianismul rezumă civilizaţia agricolă a Chinei şi prin conţinutul lui reflectă mesajul înfrăţirii cu pământul. Consacră valoarea muncii şi a păcii sub oblăduirea căreia munca se poate desfăşura. Apără familia ca nucleu social capabil să împlinească munca. Punctul central al doctrinei lui Confucius rămâne cultul familiei, el condiţionează însuşi sistemul politic. Familia oferă, pentru cult şi pietate filială, personalitatea părinţilor fie că ei sunt trecuţi în lumea umbrelor, cu atât mai mult dacă se află încă în viaţă. Confucianismul este religia sau etica pietăţii filiale. Extrapolarea de la mica familie, ca grupare socială, la marea familie, care este statul, vine de la sine. În fruntea poporului stă suveranul, împăratul, fiul cerului, exemplu de superioritate morală, de etică aplicată cel puţin teoretic dacă nu şi practic. El *trebuia* să strălucească prin atitudinea de apărător al adevărului, fără ca nimic să-i denatureze prin simpatie, entuziasm sau disperare, direcţia căii impuse de poziţia sa socială.

După unele izvoare, ideile lui Confucius şi Mencius, unul din discipolii săi, ar fi pătruns în Japonia încă din secolul al III-lea d.Hr., aduse fiind de călătorii coreeni. Dar nu numai în Japonia s-a răspândit confucianismul ci şi în alte ţări est-asiatice. Pare ciudată întinderea doctrinei, cu atât mai mult cu cât nu a avut propriu-zis misionari. În locul călugărilor sau al pelerinilor ce au vehiculat, de pildă, budismul, în privinţa doctrinei confuciene mai degrabă erudiţii sau savanţii au dus în „desaga" lor învăţătura etică. Confucianismul nu se adresa lumii necivilizate, primitive, dimpotrivă, acelor alcătuiri sociale organizate deja în familie şi în stat. În Japonia, confucianismul a trăit la început printr-o sectă a „învăţaţilor" (Jukyo) iar numele japonez al filozofului era *Koshi.*

Începând cu anul 598, curtea imperială trimite tineri japonezi în China pentru a adânci filozofia confuciană. O primă şcoală a acestei doctrine o creează în Japonia împăratul Tenchi (662-671). Mai târziu, împăratul Temmu (673-686) organizează chiar o academie confuciană. Faimosul Sugawara Michizane (845-903), om de stat, cărturar, poet vestit şi caligraf al perioadei Heian, a fost sanctificat după moarte, aşezat în rândul divinităţilor, cu numele de Tenjin-Sama, zeu al caligrafiei şi literaturii, a fost un propagator statornic al confucianismului. În perioada Ashikaga, călugării budişti Zen au devenit elemente intermediare de transmitere a unui nou val de confucianism venit din China. În perioada Muromachi (1392-1490) confucianismul capătă un nou avânt, iar spre sfârşitul secolului al XVI-lea devine chiar doctrină oficială. Aşa cum Japonia a primit îndemnurile artistice ale dinastiei Song din China, tot astfel, un alt produs al perioadei Song, filozofia neoconfucianistă a fost acceptată în secolul al XVI-lea. Un conducător remarcabil al acestei mişcări, Hayashi Razan (1583-1637), s-a aflat în fruntea şcolii ortodoxe neoconfucianiste, atât el cât şi descendenţii săi, ca într-o suită ereditară de generaţii succesive, slujind în funcţii de povăţuitori, de slujitori cu autoritate

intelectuală, pe shōgunii Tokugawa până la căderea lor în 1868.

Se considera că este obligatoriu ca din cultura generală, esenţială, a unui japonez să facă parte şi cunoaşterea lui Confucius şi a şcolii sale. De altfel, în sistemul social japonez un mare rol l-au jucat două dintre virtuţile confuciene, cea a pietăţii filiale şi cea a loialităţii faţă de senior (suveran).

Privind din alt unghi, confucianismul, mai precis neo-confucianismul, a exercitat o influenţă aparte în Japonia determinând stimularea a trei elemente de viaţă socială: preocuparea pentru istorie, raţionalismul şi umanismul etic. Consecinţa practică, aplicativ-concretă, a fost exprimată de interrelaţiile umane situate pe cinci direcţii şi, desigur, cu obligaţiile derivate din acestea. Era vorba despre relaţia conducător-supus, tată şi fiu, soţ-soţie, frate mai mare faţă de cel mai mic şi raporturile dintre fraţi. Deosebit de preţuită a fost filozofia neoconfucianistă sub stăpânirea Tokugawa când „Marea învăţătură" devenise o carte de căpătâi. Pe baza textelor ei a renăscut un raţionalism necesar, acea dorinţă de investigaţie, de iscodire a lucrurilor pentru a pune în umbră punctul de vedere budist medieval asupra lumii, obscur şi retrograd. Astfel, s-a născut dorinţa de cercetare istorică şi chiar s-a tipărit o istorie generală a Japoniei. De aici a rezultat exacerbarea sentimentului naţionalist japonez, a sporit principiul loialităţii faţă de dinastia conducătoare legitimă, casa imperială aflată la Kyōto. În fruntea mişcării schiţate mai sus s-a aflat ramura Mito a familiei Tokugawa care avea să joace un rol conducător în restaurarea imperială din 1868.

Cum am mai amintit, unul din conducătorii şcolii neo-confucianiste ortodoxe (aceea a „Spiritului": *Sin Hiue)*, a fost Hayashi Razan sau *Dōshun* (1585-1695). După concepţia acestei şcoli se afirma că lumea ar fi una singură, aceea a spiritului. Se susţinea că „universul este spiritul meu şi spiritul meu este universul". Practic, pentru Hayashi Razan şi şcoala condusă de el, ţelul era de a cunoaşte şi pătrunde legile naturii. Era un îndemn şi o călăuză spre intelectualism, raţionalism şi cercetare savantă, urmate de stabilirea unor legi etice. Năzuinţa acestui lider spiritual a fost lăudabilă dar mijloacele folosite nu au reuşit să-şi depăşească epoca eşuând în atmosfera speculaţiilor formale.

Cealaltă şcoală a neoconfucianismului, poate mai puţin însemnată, a „Legilor şi principiilor" (*Li Hiue*), l-a avut ca susţinător în Japonia pe Yamazaki Ansai (1618-1682). Spre deosebire de şcoala „Spiritului" care afirma că asupra materiei (substanţei) *ki* stăpâneşte spiritul *(sin), a*cesta susţinea că principiul *(li)* domină materia *ki* (materia primară, nediferenţiată, rătăcitoare, echivalentă a eterului universal din care se formează toate lucrurile prin condensare sau dispersie). Şcoala „Principiului" mai afirma că există două lumi, una abstractă dominată de „principiu" şi alta concretă a substanţei (materiei). Calea spre care se îndrepta Yamazaki Ansai era aceea a preţuirii experienţei personale socotită a fi mai valoroasă şi mai importantă decât erudiţia. Şi şcoala sa presupunea însuşirea unei discipline etice şi a unui oarecare stoicism. Practic, doctrina lui Ansai a încercat să facă un compromis între învăţătura lui Chou Hi şi principiile naţionaliste, ceea ce a contribuit la renaşterea cultului Shintō.

Sistemul lui Confucius, pornit la drum într-o societate care îşi aflase un echilibru şi în care nu mai era de dorit nici o schimbare, cum era China antică, nu se potrivea japonezilor, popor tânăr, aflat la începuturile dezvoltării lor, cu primeniri sociale frecvente. Aşa se explică de ce ei mai mult au împrumutat decât au asimilat doctrina, i-au descifrat mai degrabă forma decât fondul. Conflictul permanent, înregistrat de istorie, între nişte obiceiuri indigene şi nişte principii străine, a constituit

fundalul pe care s-au depănat secolele trecutului japonez.

În sfârşit, este necesar să jalonăm şi rolul pe care l-a avut *creştinismul* pe pământul japonez. Poate părea paradoxal ca o asemenea religie îndepărtată geografic să prindă rădăcini într-o lume încărcată suficient cu idei religioase care mai de care mai subtile, mai ambiţioase ori tiranice.

În epoca Muromachi, la 15 august 1549, soseşte în Japonia misionarul iezuit, viitorul sfânt Francois Xavier. Acesta era de origine portugheză ca şi primii europeni debarcaţi în insula Tanegashima în 1543. După ce a călătorit în sud-estul Asiei şi a propovăduit creştinismul, el a pus piciorul prima oară pe insula Kagoshima în Kyūshū, în sudul Japoniei şi a rămas pe pământul nipon până la 20 noiembrie 1551. În tot acest timp, a susţinut principiile propovăduite de biserica catolică şi a revelat lumii japoneze o nouă perspectivă, fascinantă, a fraternităţii universale. Este primit cu un entuziasm neaşteptat, poate chiar exagerat, dar lumea budistă va reacţiona în curând. Primul daimyō convertit la creştinism, Omura Sumitada, a fost botezat în anul 1563.

Francois Xavier, după ce şi-a perfecţionat cunoaşterea limbii *japoneze,* intuieşte faptul că între două doctrine morale ca aceea a creştinismului şi a budismului, atât de asemănătoare pe planul etic (analogie a sentimentului de milă), existau concepţii asupra lumii total opuse. Se năşteau germenii primelor conflicte, ale primelor decepţii. Preoţii europeni care vin în Japonia după Xavier se pizmuiesc între ei şi compromit religia creştină printr-un comportament contradictoriu. Treptat, se naşte ura budiştilor faţă de creştini, ca exponentă a viitoarelor şi profundelor neînţelegeri între Orient şi Occident.

La început, Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi şi alţi conducători ai Japoniei feudale, au încurajat noua religie. Iau fiinţă biserici şi şcoli de misionari. Odată cu shōgunatul Tokugawa şi cu mutarea capitalei la Edo, se încearcă îndepărtarea creştinismului. Derulate pe scurt, evenimentele s-au petrecut relativ simplu. La 5 februarie 1597, la o jumătate de secol de la sosirea lui Francois Xavier în insulele nipone, sunt executaţi la Nagasaki 26 de creştini japonezi, primii martiri ai religiei pe pământ asiatic. Persecuţiile continuă, au loc tragedii, lupte, când făţişe, când ascunse. Apogeul încercărilor noii religii are loc în anul 1637 când marea revoltă ţărănească de la Shimabara este reprimată cu violenţă. În 1639 este adoptată o politică de izolare totală a creştinismului. Guvernul recurge la o „probă" de verificare a celor bănuiţi a fi fost convertiţi la creştinism. S-au născocit tabletele din cupru numite *fumie* pe care se gravau crucifixul sau imaginea Fecioarei Maria cu pruncul în braţe. Tabletele trebuiau călcate în picioare spre a se dovedi nevinovăţia. Dacă cineva refuza să calce un *fumie* era socotit creştin şi pedepsit. Pentru următorii 300 de ani, creştinismul dispare din istoria Japoniei. El va reapare odată cu restauraţia Meiji când li se permite misionarilor creştini să debarce la Yokohama, Kumamoto, Nagasaki şi Hakodate. Creştinii aceştia sunt în majoritatea lor protestanţi.

În ciuda stării conflictuale născute de pătrunderea creştinismului, această religie a jucat un oarecare rol social şi educativ în Japonia. Şi aşa convingerile religioase ale japonezului au fost întotdeauna destul de superficiale. De la creştinism el a luat partea practică, a înlesnirilor oferite de misionari: accesul la şcolarizare, la învăţarea unei limbi străine occidentale etc. Astăzi trăiesc în Japonia destul de mulţi creştini catolici, protestanţi sau ortodocşi, pentru ca religia sosită din Occident în secolul al XVI-lea să fie luată încă în consideraţie. Câteva dintre sărbătorile religioase

creştine s-au asimilat obiceiurilor şi festivităţilor nipone. Noţiunile folosite de japonezi drept termeni care desemnează creştinismul sunt două: *Tenshukyō* (catolicismul) şi *Yasokyō* sau *Kirishitan* (creştinismul).

Socotim necesar să pomenim câteva cuvinte despre *religia populară* din Japonia. Adunăm sub mantia acestei noţiuni cele câteva (nu puţine!) practici de cult religios natural, fie că sunt cunoscute ca incantaţii, descântece, vrăji sau alte forme. Se înţelege că o asemenea religie este lipsită de doctrină sau de un fondator, nu se bucură de o organizare sistematizată şi vieţuieşte la voia întâmplării, la bunul plac al adeziunii spontane şi întâmplătoare a cuiva.

Primul tip şi cel mai însemnat de religie populară ar fi cultul primitiv al naturii. Inspirat, din cele mai vechi timpuri, de obiecte naturale (stânci, pomi, munţi etc.) sau de fenomene naturale (ploaie, fulgere, tunete, vânt etc.), el s-a rafinat treptat pe măsură ce cunoştinţele despre natură au progresat pentru ca, în cele din urmă, să îmbrace o înfăţişare mai „raţională" prin sanctificarea obiectelor de cult. Desigur că cei mai fideli partizani ai acestui cult s-au dovedit a fi reprezentanţii păturilor celor mai de jos ale societăţii. Divinităţile lor modeste nu sfidau lumea de la înălţimile intangibile ale sanctuarelor magnifice, ci îşi aflau lăcaşul în colţuri umile, în preajma drumeagurilor, la intersecţii de cărări, la periferiile localităţilor, în imediata apropiere a potecilor care duceau spre pasuri montane sau în sărăcăcioase construcţii din paie, ori altare încropite din lemn nefasonat. Chiar şi o simplă piatră cu înfăţişare mai particulară, putea fi pretextul localizării vreunei zeităţi, la fel de bine ca şi o stâncă izolată în vârf de deal sau, pur şi simplu, un munte, o pădure etc. Aşa se face că poporul şi-a ales ca munţi sacri câţiva cu piscuri falnice (Fuji, Asama şi Mikasa). Sărbătorile cele mai frecvente sunt organizate primăvara, toamna şi de Anul Nou, o legătură netă, deci, cu metabolismele agricole, cele vrednice să asigure supravieţuirea. Anul Nou este pe primul plan ca importanţă, căci reproduce devenirea printr-un alt debut, mereu reînnoit; „intrarea în munte" *(hatsu-yamairi)* reprezintă chiar momentul prin care sătenii îndepărtează duhurile rele şi se roagă pentru prosperitate în anul viitor. Lemnele tăiate din pădurile muntelui, aduse acasă, introduc elementul sacru în căminele ţăranilor.

Multe din religiile exterioare şi străine Japoniei s-au infiltrat ocazional, au fost adoptate spontan de populaţia rurală dar cu timpul şi-au pierdut caracterul original şi s-au transformat în culturi indigene. Aşa ar fi cultul lui Jizō, despre care am mai pomenit, zeitate protectoare a copiilor, cel al zeiţei Kannon, a milei şi îndurării sau al lui Yakushi, un fel de zeitate medicală pentru suflete.

Jizō, de pildă, are o sumedenie de statui din piatră semănate unde nu te aştepţi, chiar şi în capitala de azi a ţării; lui Jizō i s-au alăturat şi alte zeităţi cam de aceeaşi factură sau cu existenţă pregnantă în lumea copilului: *Togenuki Jizō*, aşa-zisul „culegător de ciulini", care alină suferinţele şi asigură fericirea sau succesul în orice întreprindere, *Ibotori Jizō*, sau „cel care leagă apele" şi *Kosodate Jizō*, un fel de personaj-zeitate extrem de „copilăros". Amestecul de joc, de legendă şi caricatură nu fac decât să sporească farmecul omenesc al unei false sacralităţi.

Din filozofia chineză a dialecticii yin şi yang, ţăranii japonezi au fructificat îndeletniciri religioase aparţinând aceluiaşi cadru larg al religiei populare. Geomanţia, chiromanţia sau divinaţia după înfăţişarea omului, sunt numai câteva exemple.

Pe de altă parte, îndeajuns de practicate sunt descântecele şi vrăjile. Ele „îndepărtează" răul şi păcatul, alungă spiritele rele. Cea mai frecventă localizare a personificărilor căutate rămâne tot cea a

muntelui. Zeitatea muntelui, capabilă să facă vrăji, se foloseşte de mesageri, de slujitori fideli, recrutaţi din lumea animală (lupi, şerpi, vulpi, câini sălbatici) iar în basmele populare aproape că nu lipsesc temele extrase din folclor şi legendă.

Tipic pentru japonez rămâne, cum am văzut, acceptarea şi incorporarea în propria gândire a sacrului, a religiilor străine, de cele mai multe ori prin însuşirea sărbătorilor, a festivalurilor cu periodicitatea lor neştirbită, explicabilă prin ritualul vieţii conturat de evenimente fixe, anuale. Aproape că am putea susţine ideea unei modelări a „fastului" sosit pe calea credinţelor, mai mult sau mai puţin naive, la ritmul biologic omenesc, bioritm pus, în zilele noastre, sub lupa cercetătorului şi în alte ştiinţe aplicate. Eficienţa descifrării bioritmurilor în farmacologie, în medicină etc., nu este de dispreţuit nici în analizarea psihologiei creaţiei culte şi populare.

CAPITOLUL VI
VALOAREA TRADIŢIEI. SĂRBĂTORI, FESTIVITĂŢI, OBICEIURI

Dacă te întreabă cineva
Ce e în inima lui Yamato,
Răspunde-i:
Floarea de cireş
Înmiresmată în soarele dimineţii.

Motoori Norinaga

În universul oriental, faptele oamenilor s-au caligrafiat întotdeauna pe trasee dinainte ştiute, cultivate şi păstrate cu grijă. Migala, stăruinţa, simţul ordinei, conturează pilonii de susţinere ai tradiţiei. Tradiţia conferă calm, siguranţa seriozităţii îndemnurilor lăuntrice, certitudinea împlinirii ferme a destinului uman. Tradiţia, atotcuprinzătoare, solidă, imperturbabilă, aduce dăinuire, permanenţă şi drept la supravieţuire. Omul oriental a înţeles de multă vreme că nimic nu întrece în forţă de sugestie, în rostire complexă decât limbajul codificat în gesturi măsurate de timp, trecute peste ani şi generaţii, ca o legătură statornică între odinioară şi acum, între prezent şi viitor. Firul roşu al tradiţiei despică o cărare de continuitate în formele de exprimare ale vieţii, ale simţirii artistice, ale disponibilităţii pentru festiv. Tradiţia s-a strecurat în conceptul religios, în maniera artistică, în nevoia omului de a-şi ridica acoperişul casei, în iubirea semenului, în trecerea spre nefiinţă.

Mai mult decât oricare alţi orientali, japonezii sunt performerii cultivării tradiţiilor adunate în timp. Este cu atât mai evident acest adevăr cu cât el reliefează o trăsătură specifică, şi anume aceea a preluării, cu seninătate, a tot ce vine din afară interesant şi stimulator, dar cu amendamentul că germenele noului este repede înglobat în fondul tradiţional, asimilat, prelucrat, modelat în aşa măsură încât, redat observaţiei, pare cu autenticitate japonez. Numai o expresie de vigoarea tradiţiei poate justifica asemenea metamorfoze, asemenea performanţe. Tot ce a creat tradiţia niponă şi a stabilit ca regulă (nescrisă) de urmat, s-a alcătuit ca fond valoros de comunicare cu un magnetism aparte. Spre tradiţia japoneză au iradiat alte forme de expresie, s-au coagulat înspre acel nucleu dominant şi au fortificat însăşi tradiţia multiplicându-i sensurile.

În Japonia, tradiţionale au devenit, cu timpul, o multitudine de sărbători, de festivaluri, fie ele oficiale, fie religioase, valabile în întreaga ţară sau numai într-o arie restrânsă. De remarcat că o tradiţie anume, o sărbătorire specifică unui anumit loc e cu mult mai înverşunată în mesajul său decât una a întregului arhipelag. Localnicii sunt mai riguroşi, mai pătimaşi, chiar vanitoşi în a-şi evidenţia produsul propriu, instrumentul lor grăitor în ansamblul naţiunii. O sărbătoare de însemnătate locală a unui templu budist, cocoţat în vârf de munte, reprezintă pentru oamenii locului biruinţa lor asupra timpului, glasul specific, *prezenţa* doveditoare a existenţei alături de ceilalţi. Zeul local, protector şi

protejat în acelaşi timp, de partizanatul deloc periferic sau provincial, capătă dimensiunea de simbol al noţiunii de sacru, cu atât mai mult cu cât grija pentru fast izbuteşte să ofere un spectacol cât mai apropiat de exigenţele artei.

Dar nu numai sărbătorile au intrat în tradiţie ci şi anume obiceiuri încă nepărăsite nici astăzi, obiceiuri vestimentare, obiceiuri alimentare sau de alt ordin.

Japonezii desemnează prin cuvântul *matsuri* ceea ce ar trebui să traducem prin festivitatea, sărbătoarea, momentul de delectare ocazionat de o zi anume şi de un loc stabilit. Se înţelege că *matsuri*-urile nu au fost înţelese întotdeauna în acelaşi fel dar esenţa lor dăinuie şi în zilele noastre. Modalitatea de manifestare a entuziasmului popular întrece orice închipuire. Posibilităţile tehnice, care au sporit odată cu progresul general al civilizaţiei, au pus la îndemâna organizatorilor noi resurse de fast, de exprimare, cu păstrarea contextului şi a cadrului tradiţional (alături de măiestria pirotehnică, răpăitul simplu al tobelor etc.). În cele din urmă, *matsuri*-urile reprezintă amalgamarea unui simbolism rafinat, pe fondul teluric sau solemn, cu sacralitatea vieţii şi cu ceea ce conţine ca element profan. *Matsuri*-urile slăvesc viaţa şi deschid perspective receptării misterului lucrurilor, ele oferă şansa vieţii de a se afirma liber, cu spontaneitate sau în deplină cunoştinţă de cauză. O sărbătoare niponă ajută observatorul din afară să înţeleagă mai uşor cum privesc japonezii lumea. Unele sărbători se păstrează în spiritul tradiţional al trecutului îndepărtat, altele au dispărut din practica obişnuită dar merită să le amintim, în sfârşit, câteva sunt de dată mai recentă, intrate în circuitul festiv după restauraţia imperială din 1868 sau, şi mai recent, după al doilea război mondial.

Anul Nou, deşi de tradiţie relativ recentă, este sărbătorit cu mare fast, incomparabil mai zgomotos şi mai colorat decât în ţările occidentale. Pregătirile pentru cele trei zile de sărbătoare, 1, 2 şi 3 ianuarie, *san-ga-ni-chi,* se fac din timp. Se începe cu o curăţenie mare a casei, se prepară mâncărurile tradiţionale şi se face aprovizionarea cu cele de trebuinţă pentru o săptămână întreagă deoarece magazinele vor fi închise pe tot parcursul festivităţilor.

Ca pregătire obligatorie este decorarea intrărilor caselor, ale edificiilor şi a tot ce înseamnă poarta sau uşa din faţa locuinţelor. Tradiţia impune ca decoraţia să fie o combinaţie armonioasă din ramuri de brad sau pin, bambus şi ferigă, toate aceste plante având semnificaţia fericirii şi a vieţii îndelungate. Crengile verzi din pin, *kodomatsu,* cum se numesc, îşi fac apariţia în ultimele zile ale lunii decembrie şi transformă străzile într-o expoziţie veselă de prospeţime verde şi de optimism. Decoraţia exterioară mai prevede şi frânghiile împletite din pai de orez numite *shimenawa,* atârnate cu capetele lor de câte doi stâlpi. Frânghia devine suportul de care se prind fâşii din hârtie albă, portocale sau mandarine, un homar sau un rac uriaş de culoare roşie simbolizând bătrâneţea, deoarece are spinarea încovoiată, precum şi spice de orez cu semnificaţia longevităţii şi a fericirii. La aspectul sărbătoresc al străzilor se adaugă imensitatea numărului de lampioane, cu feeria licăririi lor şi senzaţia de pulsaţie a zilei spre taina nopţii.

Se poate spune că, pentru japonezi, Anul Nou este una dintre cele mai importante sărbători dacă nu chiar cea mai de seamă. Majoritatea insularilor, indiferent de ziua şi luna de naştere, odată intraţi în Noul An, se socotesc mai vârstnici cu un an. 1 ianuarie echivalează, aşadar, cu ziua de naştere a europenilor.

Dar, Anul Nou, în cele mai multe dintre familii este sărbătorit dincolo de cele trei zile, până în

ziua a 7-a din ianuarie când încep abia să se deschidă pe ici pe colo magazinele şi viaţa îşi reia cursul obişnuit. În Japonia, Noul An reprezintă o veritabilă renaştere iar oamenii ţin să sublinieze această credinţă din plin. Sunt lăsate la o parte toate îndatoririle profesionale, sunt uitate treburile curente ale casei, se trăieşte bucuria tonică a lipsei de griji. Singura grijă acceptată este aceea a respectării actelor tradiţionale ale momentului iar ritualul şi ritmicitatea faptelor sunt foarte bine stabilite.

Cum spuneam mai sus, pregătirile odată făcute, inclusiv asigurate darurile speciale pentru oferit cunoscuţilor, rudelor şi prietenilor, în ultima zi din decembrie, nimeni nu se mai culcă, întreaga ţară veghează la plecarea bătrânului an. Începe o forfotă a mulţimilor plecate în pelerinaj la templele budiste şi sanctuarele shintōiste, fiecare om acolo unde îl îndeamnă inima, credinţa şi tradiţia familiei sale. Ba, cei mai mulţi colindă la diferite locuri sfinte în scopul bine gândit de a se asigura că au făcut tot ce s-a putut pentru a dobândi din partea spiritelor bunăvoinţa în anul care vine. De altfel, clopotele templelor dau glas de aramă chemării credincioşilor, iar oamenii vin, se perindă, trec mai departe până ce miezul nopţii marchează finele anului. Se pare că la Tōkyō, în clipa de cumpănă între un an şi altul, sună nu mai puţin de 108 clopote mari ale templelor vestind plecarea anului vechi. Oamenii aflaţi în temple se grăbesc să fie printre primii care aduc omagii zeilor; ei bat din palme zgomotos cu credinţa naivă că astfel vor atrage atenţia *kami*-ilor asupra lor, aruncă în cutiile colectoare bănuţi zornăitori şi cumpără fără ezitare diferite obiecte, tăbliţe magice, talismane ca un soi de *port-bonheur* în viitorul an, puse în vânzare de preoţimea sanctuarelor. Bonzii, preoţii budişti, mişună în sutanele lor albe, negre sau galbene, cu capetele rase, împlinind ritualuri misterioase sau strecurându-se prin mulţime spre o destinaţie necunoscută.

Bucuria japonezilor e mare, au în faţa lor o săptămână de repaos absolut. Gospodinele nu mai trebuie să şteargă praful, să scuture lucrurile, să trebăluiască cine ştie ce pe la bucătărie. Bărbaţii nu se vor mai înghesui în vehicule şi pe străzi spre slujbele lor. Vor rămâne acasă cu toţii în seama meselor tradiţionale, cu obligaţia de a trimite cărţi de vizită, felicitări şi urări celor dragi, cu plăcerea de a primi, la rândul lor, o avalanşă de cărţi poştale şi felicitări. Oamenii mai sunt senini şi liniştiţi pentru că, tot ca o obligaţie tradiţională, se păstrează şi aceea a lichidării tuturor datoriilor băneşti. Plătesc tot ce au de plătit, se străduiesc să adune ce li se datorează. Numai în felul acesta, cu situaţia financiară a familiei limpezită şi adusă la zi, se vor încumeta, în plenul casei, să creioneze planurile viitorului an, investiţiile ce-i aşteaptă, mai mici sau mai mari, în deplin consens cu părerile şi trebuinţele tuturor membrilor de familie, de la mic la mare.

În prima zi a Anului Nou, numită *ōshogatsu,* japonezii se întâmpină cu salutul tradiţional: „Akemashite o-medetō gozaimasu" care s-ar traduce prin „felicitări la început de an" sau „cele mai bune urări la început de an". Fie că merg în vizite, fie că îşi petrec ziua de 1 ianuarie şi cele următoare în propria casă, japonezii mănâncă şi beau anumite preparate special alese şi destinate sărbătorii respective. De pildă, oamenii îşi urează sănătate, putere şi fericire închinând ceşcuţele cu un soi de lichior dulce şi aromat numit *otoso,* dar nu e dispreţuit nici *sake*-ul, băutura obişnuită extrasă din orez. Se mănâncă nişte turte mici de formă ovală, preparate din aluat de orez, renumitele *mochi,* uneori prăjite sau coapte pe cărbuni, alteori muiate în apă. Gospodinele au grijă să prepare, tot din făină de orez, alte turte mai mari numite *osonai* care se vor aşeza în *tokonama* ca ofrande

aduse spiritelor strămoşilor. O mare varietate de preparate îi aşteaptă pe pofticioşii zilei de Anul Nou. Se află la îndemână varietatea de peşte crud atât de îndrăgită de japonezi numită *sashimi*, zarzavaturi şi ierburi comestibile prăjite în untură de peşte, un fruct specific nipon numit *kake*, banane şi multe altele. În zona oraşului Tōkyō, prânzul primei zile din an, masa tradiţională, poartă numele *zōni* şi începe cam de la micul dejun, continuându-se până seara.

Copiii primesc daruri, binecunoscutele *otoshidama*. Din acest punct de vedere, sărbătoarea Anului Nou ar echivala cu Crăciunul din lumea europeană. Adulţii, în primele zile fac pelerinaje la temple şi altare, dar nu este neobişnuit faptul ca şi copiii să-i însoţească. Femeile îmbracă cele mai arătoase kimonouri, colorate splendid în nuanţe uimitor de variate, îşi pun pe cap pălării speciale sau baticuri înflorate. Practic, abordează ce au mai festiv şi mai atrăgător, păstrat special pentru cea mai importantă sărbătoare din calendar. Prima vizită la sanctuarul sau templul preferat se numeşte *hatsu mōde* şi trebuie să fie înţeleasă ca o trecere pe la locul favorit, acolo unde, în mod tradiţional, familia îşi practică minimum de ceremonie religioasă şi în restul anului.

La Tōkyō, de pildă, lumea vizita Palatul imperial pentru a aduce omagii familiei domnitoare. Se obişnuia ca împăratul, în ziua de Anul Nou, să salute cerul şi pământul, munţii, constelaţia anului şi cei patru zei care îşi au reşedinţele în cele patru direcţii. Suveranul, aflat în balconul palatului, făcea câte o plecăciune în cele patru vânturi dar saluta cu aceeaşi seriozitate şi populaţia capitalei venită să-l aplaude şi să-l felicite la început de an. La Kamakura, nu departe de Tōkyō, în prima noapte de An Nou, avea loc o procesiune fastuoasă, marele înconjur al templului Tsurugaoka Hachiman. La răsăritul soarelui, se făcea o scurtă incursiune la Altarul Meiji sau o plimbare prin Enoshima.

Tot la Tōkyō, în a 5-a zi a lunii ianuarie, în parcul Hibiya, din apropierea palatului imperial, avea loc o demonstraţie de îndemânare şi acrobaţie a pompierilor voluntari îmbrăcaţi în costumele de epocă ale veacurilor al XVII-lea şi al XVIII-lea. Demonstraţia se numea *Dezomeshiki*. A doua zi, în 6 ianuarie, pompierii din Tōkyō, în uniformele moderne, de data aceasta, fac o mare demonstraţie pentru stingerea incendiilor. Publicul asistă cu încântare la parada oamenilor de curaj împărţind admiraţia între bucuria ochiului pentru culoare şi uimirea faţă de abilitatea, capacitatea de dăruire a pompierilor în acţiuni îndrăzneţe. Tōkyō, ca şi alte oraşe nipone, în trecut, a trăit numeroase incendii catastrofale, iar profesiunea de pompier s-a aflat întotdeauna la mare cinste.

În luna ianuarie, o altă sărbătoare veche populară avea loc în ziua de 7 şi se numea *nana-kusa* sau „cele şapte ierburi". Odinioară, curtea imperială şi mulţimea de popor mergeau la culesul a şapte specii de ierburi printre care şi pătrunjelul. Se mâncau, în mod tradiţional, bineînţeles, legume cu terci de orez.

Zilele de 15 şi 16 ianuarie reprezentau în vechime adevăratul sfârşit al Anului Nou. 16 ianuarie, *hōkō-nin no yaburu-iri*, sau „Vacanţa ucenicilor", marca o mică festivitate, zi în care se mânca terci de orez cu fasole. La 20 ianuarie, tradiţia populară îi îndemna pe japonezi să-şi deschidă dulapurile unde adăposteau obiecte cu oarecare valoare, să le inventarieze şi să petreacă o nouă sărbătoare, *kura-biraki*, prilej de a relua masa specială de Anul Nou, *zōni*.

După vechiul calendar, primăvara începea odată cu luna februarie, motiv pentru care, în ultima seară de ianuarie avea loc sărbătoarea *setsubun*. Se împrăştiau în toată casa boabe de mazăre sau fasole prăjită şi fiecare membru al familiei, în special copiii, mestecau atâtea boabe câţi ani aveau

plus încă una pentru cifra vârstei. În credinţa populară, împrăştierea boabelor echivala cu îndepărtarea spiritelor rele.

În ziua de 1 februarie, mai numită şi „Prima zi a Calului" **(***hatsu-uma***)**, festivitatea era închinată zeului Inari din shintōism, figurat ca o vulpe. După alte surse, ceremonia împrăştierii boabelor avea loc între 3 şi 4 februarie, ceremonie numită *mamemaki*, socotită tot ca ajun de primăvară **(***risshun***)**. Capul familiei, împrăştiind boabele prin colţurile întunecate ale încăperilor sau la intrarea în casă, striga următorul îndemn: *„Oni wa soto, fuku wa uchi"*, adică „diavolii (spiritele malefice) să iasă afară, norocul să intre". Se înţelege că a doua zi urmau pelerinajele la temple şi sanctuare căci japonezul a fost dintotdeauna mare amator de sărbătoriri şi de fast în mijlocul mulţimii.

După restauraţia imperială Meiji, o serie de sărbători cu caracter oficial, legate de suveranii japonezi, se considerau obligatorii. Printre ele, în ziua de 11 februarie, poporul îşi reamintea de urcarea pe tron a împăratului Jimmu Tennō la anul 660 î.Hr., primul mikado. Sărbătoarea se numea *Kigen-setsu*. În aceeaşi zi, se sărbătorea şi promulgarea Constituţiei în anul 1889.

La 3 martie, în ziua a 3-a a lunii a 3-a, are loc una din cele mai mari sărbători japoneze, „Sărbătoarea fetiţelor". De fapt, termenii japonezi de *Hinamatsuri* sau *Hina no sekku* s-ar traduce prin „Sărbătoarea păpuşilor" întrucât cuvântul *hina***,** cuvânt vechi, înseamnă păpuşă iar *matsuri*, cum am mai spus, sărbătoare. Este, aşadar, o sărbătoare a păpuşilor dedicată fetiţelor. Originea ei străveche se pare că ar fi în China şi consta la început într-un ceremonial de purificare. Oamenii obişnuiau primăvara să-şi lepede păcatele imaginând nişte figurine sau păpuşi simple din hârtie sau bambus pe care le aruncau în apele râurilor, după ce le şopteau păcatele săvârşite. Păpuşile acestea învestite de popor cu puteri magice, înlăturau vrăjile şi molimele. Abia în perioada Edo (1603-1867), păpuşile încep să fie modelate aşa cum le putem vedea azi, adică arătând ca nişte curteni. Fetiţele au faţă de păpuşile destinate sărbătorii mai curând un sentiment de respect decât de dragoste, în jurul lor pluteşte un nimb de mister şi sacralitate. Propriu-zis aceste păpuşi, realizate cu măiestrie artistică, înveşmântate după ţinuta de la curte, greu de confecţionat (se poate lucra la fabricarea uneia şi un an de zile!) şi extrem de costisitoare, sunt puse la îndemâna fetiţelor o singură dată pe an. Joaca lor cu păpuşile acestea este mai mult simbolică. Pentru distracţia de fiecare zi au alte păpuşi, cu mult mai simple şi mai ieftine. Mai precis, păpuşile pentru *Hinamatsuri***,** sunt în număr fix de 15, un set întreg cuprinzând reprezentările împăratului şi împărătesei, ale doamnelor de la curte, muzicanţilor, demnitarilor şi slujitorilor. La acestea se adaugă o întreagă zestre de şifoniere, cufere pline de haine, instrumente muzicale, mese, chiar şi o trăsură, toate proporţionale cu personajele în slujba cărora se află. Între două sărbătoriri, timp de un an, recuzita aceasta stă bine adăpostită în cutii de sticlă, alături de alte obiecte de valoare ale familiei. Câte fetiţe există într-o casă, atâtea seturi de păpuşi pentru *Hinamtsuri* vor fi. Dacă de la un an la altul se naşte încă o fetiţă, familia intră la cheltuială şi cumpără un set nou. Fata care se mărită îşi ia cu sine în noua familie zestrea sa de păpuşi în ideea că i se va naşte o moştenitoare.

Odată sosită ziua de 3 martie, în cea mai frumoasă şi mai luminoasă încăpere a casei se aranjează o etajeră de lemn cu 5 sau 7 rafturi. Poliţele sunt pictate şi decorate cu flori, de preferinţă flori de piersic. Acesta este motivul pentru care sărbătoarea se mai numeşte şi „Festivalul piersicilor", fructul simbolizând, prin florile sale, blândeţea şi graţia feciorelnică. Pe rafturile

împodobite sărbătoresc, fetiţa casei aranjează în ordine strictă, respectând ierarhia, păpuşile de ceremonie. Cel mai sus, perechea suverană, ceva mai jos miniştrii şi muzicanţii, apoi doamnele de la curte, iar pe rafturile următoare funcţionarii şi slujitorii. Cel mai jos stau la vedere micile obiecte de mobilier.

Fetiţele se îmbracă şi ele în kimonouri cât mai frumoase şi îşi invită prietenii pe care îi vor trata cu *shirozake,* o băutură dulce, albă şi siropoasă făcută din boabe de orez şi din sake mult diluat, precum şi prăjituri, fructe glasate sau orez fiert. Mai apoi, copiii vor admira păpuşile, se vor juca de-a prinţesele, de-a doamnele de la curte, străduindu-se să respecte regulile etichetei învăţate acasă sau la şcoală, să simuleze saluturi dintre cele mai ceremonioase.

Expoziţia durează aproximativ două săptămâni după care minunatele păpuşi trec în cutiile lor de sticlă unde stau cuminţi până la sezonul următor.

Pentru cuvântul „păpuşă", în limba japoneză modernă există un alt echivalent, afară de cel menţionat mai sus **(***hina***)** şi anume *ningyō***.** Dacă am vrea să tălmăcim exact acest ultim cuvânt, ar trebui să-l desemnăm cu expresia „formă omenească". Această etimologie ne duce cu gândul la faptul că cele mai vechi păpuşi japoneze slujeau, cu forma lor antropomorfică, la înlocuirea fiinţelor care trebuiau sacrificate la moartea vreunui suveran sau nobil. Poate că evoluţia lor de mai târziu, dorinţa realizatorilor - meşteşugari inegalabili - de a le asemui cât mai bine oamenilor, a dat naştere acelor păpuşi, marionete capabile să fie mânuite, să facă mişcări veridice, să fie suficient de expresive pentru a reprezenta punctul de pornire al unei arte speciale, arta mânuirii marionetelor, teatrul de păpuşi, cum am spune noi astăzi, *Bunraku*-ul japonez despre care vom avea prilej să vorbim mai târziu.

Confecţionarea păpuşilor pentru *hinamatsuri* presupune talent, răbdare şi chiar pasiune. Fabricarea de păpuşi decorative, în perioada Tokugawa, a reuşit să atingă apogeul, ca o adevărată artă. Meşteşugul ispiteşte multe femei iar astăzi reprezintă o trecere de timp din cele mai plăcute. Fiind atât de costisitoare, orice colecţie de păpuşi conferă fericitei posesoare un prestigiu în plus fructificat, fără doar şi poate, de orice copil în prezenţa altora.

Luna martie mai este înnobilată de o altă mare sărbătoare în afară de *Hinamtsuri* şi anume, începând cu ziua de 17 şi continuând 6 zile după aceea, se desfăşoară echinocţiul de primăvară, mare sărbătoare budistă, numită *Higan***.** În unele regiuni, ea se restrânge la numai una sau două zile de festivităţi, adică până la 20 sau 21 martie. E socotită o sărbătoare a strămoşilor imperiali, în primul rând, deci un fel de adaptare japoneză. În credinţa niponă, morţii străbat în aceste zile spaţiul de dincolo de Oceanul Existenţei într-un tărâm îndepărtat, mai precis în Nirvana. De altfel, cuvintele *hi* şi *gan* care alăturâdu-se dau numele sărbătorii, au sensul de „alt" şi „tărâm". Oceanul sau, după altă variantă, fluviul care desparte lumea pământeană de cea viitoare, a mântuirii sperate, se spune că ar fi plin de pasiuni, iluzii şi suferinţe. Trecerea apei, lupta împotriva curenţilor puternici ai ispitei, aduc pe celălalt mal bucuria iluminării, a cunoaşterii, fericirea Nirvanei. Denumirea veche, completă a sărbătorii era *Haru no o-higan* (Echinocţiul de primăvară). Se obişnuieşte ca în acele familii care respectă preceptele budiste, în săptămâna amintită mai sus, oamenii să meargă la cimitir şi să îngrijească mormintele vechi ale strămoşilor. După curăţirea şi redecorarea mormintelor, se fac slujbe în temple şi cimitire. Este un bun prilej pentru membrii aceloraşi familii să se adune laolaltă,

să mănânce şi să bea sake. Ca şi în alte împrejurări, există şi pentru această sărbătoare o mâncare tradiţională numită *ohagi*. Ea constă în nişte găluşte din orez moale, învelite într-o pastă dulceagă din fasole.

La 29 martie se sărbătoreşte în mod oficial ziua de naştere a unui împărat, tatăl lui Hirohito. La 3 aprilie, japonezii îşi amintesc de moartea primului lor împărat, Jimmu Tennō.

Poporul, îndeosebi credincioşii budişti, comemorează la 8 aprilie naşterea părintelui religiei lor, Buddha istoric, Sakyamuni. În mod tradiţional, în temple sunt expuse statuete ale lui Buddha copil iar adoratorii budişti obişnuiesc să stropească aceste imagini sculptate cu un ceai special făcut din lemn dulce (*ama-cha*). Ceremonia reprezintă un fel de „botez al lui Buddha" denumit *Kambutsu-e*. După „botez", statueta este închisă într-un templu în miniatură, „Templul înflorit" (*hana-midō*), decorat cu grijă pentru frumosul vegetal şi floral. Credinţa populară îi determina în trecut, poate şi astăzi, pe cei superstiţioşi, să bea din ceaiul preparat din lemn dulce pentru a se vindeca de boli parazitare intestinale cauzate de viermi. Alţii, turnând din acelaşi ceai la baza pilonilor de susţinere ai casei, sperau să împiedice furnicile şi insectele dăunătoare să le pătrundă în locuinţă.

Ziua de naştere a lui Gautama Buddha se mai numeşte şi *Hanamatsuri*, sau sărbătoarea florilor. Nu trebuie neglijat faptul că luna aprilie în Japonia se caracterizează prin eflorescenţa cireşilor. Floarea de cireş, *sakura*, este una din cele mai îndrăgite flori din arhipelagul nipon. Cu petalele sale pure albe-roz, cireşul neproducător de fructe comestibile este cultivat numai în scop estetic. De mai bine de 1000 de ani, în Japonia, dragostea pentru flori s-a ridicat la rangul unui veritabil cult iar în privinţa aranjării florale, s-a născut o adevărată artă numită *ikebana*. Floarea de cireş explodează timp de 3 săptămâni şi colorează peisajul japonez ca nicăieri altundeva. Oamenii obişnuiesc să meargă pe tot cuprinsul ţării la „privitul florilor", la *hanami*.

Începutul de aprilie este o perioadă îndrăgită de japonezi, căci e folosit din plin la călătorii de agrement, la excursii în locuri adecvate, adică bogate în cireşi înfloriţi. Cireşul japonez aparţine aceleiaşi familii botanice ca şi trandafirul. Tulpinile sale sunt neaspectuoase, au o coajă neplăcută, frunzele îi sunt urâte. Cireşul acesta, modest, îşi are săptămâna sa de glorie în luna aprilie când înfloreşte, chiar dacă petalele gingaşe dispar destul de repede. Nimic altceva, aparţinând vegetalului, nu se potriveşte mai mult poeziei şi picturii decât *sakura*, cireşul înflorit. Se pare că exprimă cel mai fidel esenţa esteticii japoneze. Dispariţia în sine li se pare japonezilor o condiţie a frumuseţii. Ei merg, aşadar, şi admiră simbolul purităţii, emblema loialităţii şi a onoarei vechilor cavaleri, samuraii. Ca şi petalele de cireş, care părăsesc în plină vigoare şi prospeţime calicele florii, cu mult înainte de a se veşteji, oferindu-se cu frumuseţea lor întreagă spre bucuria omului, tot astfel vechii samurai se sacrificau în plină tinereţe şi vigoare, gata să-şi dea viaţa pentru o cauză bună. Sunt faimoase şi astăzi câteva locuri pentru privitul florilor, cum ar fi de pildă parcul Ueno din Tōkyō în care se păstrează una din cele mai vechi construcţii budiste, templul Kanei-ji, construit în anul 1627 din porunca lui Tokugawa Ieyasu, în apropierea grădinii zoologice. Tot la Tōkyō, în parcul Hibiya, are loc o ceremonie precedată de procesiunea preoţilor budişti şi a studenţilor de la universităţile budiste care poartă în palanchin o statuie a lui Buddha. În alai se pot distinge bonzi îmbrăcaţi în costume de călugări rătăcitori din vechile timpuri, dar şi copii în kimonouri viu colorate.

În preajma capitalei, mica staţiune Koganei, unde la 1653 shōgunul a iniţiat construirea unui

apeduct care să furnizeze apă din râul Tama, se merge de asemeni pentru a admira sakura. La Kyōto, la Yoshino (suburbie a fostei capitale imperiale Nara) şi în multe alte locuri, puzderia de iubitori ai florii de cireş dă năvală la început de aprilie pentru a-şi adăpa setea de frumos.

La Kamakura, la 3 aprilie începe un foarte pitoresc festival legat de sanctuarul Hachiman. Festivităţile durează 10 zile, deci în plină perioadă a înfloririi cireşului. Kamakura, pe cât de mică şi cochetă staţiune este astăzi, pe atât de importantă era în urmă cu 700 de ani, când primul guvern shōgunal şi-o alesese drept sediu al guvernării feudale. Altarul Hachiman este o construcţie impresionantă, strălucitoare, spre care duce o alee străjuită de două şiruri cu pomi de cireş. La Kamakura, privitul florilor de cireş se adaugă la vizitarea uriaşei statui din bronz a lui Buddha, statuie ridicată la anul 1252. Tot acolo se mai poate admira şi cea mai mare statuie aurită a zeului îndurării. Altă atracţie la Kamakura o constituie templul Engaku-ji, cu mormântul shōgunului Yoritomo Minamoto (1144-1199), fondatorul guvernului militar, formă administrativă care a condus ţara până la 1868.

O festivitate particulară şi locală se desfăşoară în micul port Shimoda la 10 aprilie al fiecărui an, aşa-zisa sărbătoare a „Corăbiei negre”**(***kurofune matsuri***)**. Shimoda se află la 120 de mile de Tōkyō şi este vestită pentru că acolo a pus piciorul pentru prima oară pe pământul japonez comodorul Perry, venit să someze Ţara Soarelui Răsare să deschidă porţile lumii civilizate.

În sfârşit, luna aprilie mai avea în calendarul ei sărbătoarea *Tenno tanjōbi sau Tencho setsu* după vechea denumire, în ziua de 29. Era una din sărbătorile naţionale; atunci, Japonia comemora ziua de naştere a împăratului. La curte, perechea imperială ţinea o ceremonie specială pentru pacea şi prosperitatea ţării, desfăşurată la trei altare aflate în incinta palatului. Solemnitatea avea loc în prezenţa întregii familii imperiale şi a unor înalţi funcţionari guvernamentali. Împăratul invita cu acest prilej pe membrii corpului diplomatic, pe ambasadorii străini să ia parte la sărbătorirea zilei sale de naştere. Astăzi, sărbătorirea descrisă a fost mutată în luna decembrie, pentru actualul împărat, Akihito. După anul 1945, cetăţenii japonezi au primit îngăduinţa să treacă peste celebrul *Nijū-bashi* (Podul Dublu) care conduce spre intrarea principală a palatului şi să pătrundă în incinta sacră unde îşi poate înscrie numele într-un registru special de felicitare a împăratului.

Luna mai, mai puţin bogată în festivităţi, are totuşi o sărbătoare a băieţilor pentru a compensa remarcabila *Hinamatsuri*.

Pentru a reveni la tradiţia populară, precizăm că în ziua a 5-a a lunii a 5-a, adică la 5 mai, japonezii sărbătoresc *Tango no sekku***.** Acest festival al băieţilor are o vechime de ceva mai mult de o sută de ani. Era firesc ca şi băieţii să se bucure de cadouri ca şi fetiţele, desigur tot nişte păpuşi, însă cu caracter războinic, milităresc, constând în siluete de samurai cu figuri aspre, încruntate, fără să le lipsească uneltele de luptă ale epocilor apuse, arcuri, săgeţi, suliţe, săbii. O simplă plimbare pe străzile oraşelor şi satelor este suficientă pentru a-ţi da seama că în 5 mai sunt sărbătoriţi băieţii. Casele sunt decorate cu simboluri adecvate. În vârful unei prăjini din bambus stau atârnaţi şi flutură în vânt nişte crapi imenşi fabricaţi din hârtie sau dintr-o pânză mai rezistentă. Dansul lor în aer aminteşte de zbaterea puternicului peşte în vâltoarea apei. Despre crap legenda spune că a ajutat pe japonezii conduşi de împărăteasa Jingū în vremea invadării Coreei. În sanctuarele zeului Hachiman, divinitate a războiului, amuletele care se împart oamenilor au forma crapului puternic, ambiţios şi

răzbătător. De altfel, chiar acesta este şi scopul etalării crapului căci el simbolizează forţa, aşa cum japonezii doresc să se întâmple şi cu băieţii lor. Prăjina şi crapul alcătuiesc tradiţionalul decor numit *nobori* sau *koinobori*. Câţi copii de sex masculin se află într-o casă, tot atâtea flamuri sub formă de crap, frumos colorate, stau atârnate de prăjini. Pentru cel mai mare băiat este rezervat crapul cel mai din vârf, apoi, în ordine descrescândă pentru următorii, în funcţie de vârstă. Din secolul al XVII-lea, samuraii îşi expuneau săbiile şi armurile tot în ziua de 5 mai a fiecărui an, legătură limpede cu sărbătoarea băieţilor de astăzi.

Ca şi în alte ocazii, în familiile cu băieţi se servesc mâncăruri speciale, iar păpuşile războinice se bucură şi ele de o expunere asemănătoare cu păpuşile fetiţelor. Cu toate acestea, amploarea sărbătoririi băieţilor este departe de a o egala pe cea a fetiţelor.

Luna iunie începe cu un festival local, cunoscut însă în toată Japonia. Este festivalul de la Nikkō, numit *Tōshōgu*, după numele unui templu celebru din acest oraş nu mai puţin vestit. Localitatea în sine este considerată cea mai frumoasă din întreaga Japonie şi fiecare japonez năzuieşte să viziteze măcar o dată în viaţă splendidele locuri. S-a născut şi o zicală în privinţa oraşului. Se afirmă că: *Nikkō wo minu uchi wa kekkō to iu na*, adică „să nu rosteşti cuvântul minunat până ce nu ai văzut Nikkō". Altarul de la Nikkō, ridicat în urmă cu mai bine de 300 de ani, trece drept cea mai magnifică realizare arhitecturală de acest fel din Japonia. Ceremonia care are loc la 1 iunie reproduce o scenă din zilele trecute ale gloriei regimului shōgunal Tokugawa. Peste o mie de persoane, purtând costume de epocă, fie că este vorba de grupul preoţilor shintō, de cel al nobililor de la curte, de războinici îngreuiaţi de armuri şi armament străvechi, fie că sunt simpli muzicieni mânuind vechi şi ciudate instrumente, purtând steaguri şi alte însemne, toţi la un loc aduc pitorescul cromatic, aerul uşor arhaizat dar sărbătoresc din veacul al XVII-lea.

Dragostea japonezilor pentru flori nu se dezminte nici în luna iunie. Timp de aproape trei săptămâni, cam după 15 iunie, după înflorirea stânjenelului sau irisului, niponii ţin la loc de cinste sezonul acestei flori numită *shobu*. Varietatea de culori, forme şi dimensiuni îi atrage pe iubitorii florilor în grădini celebre cum ar fi Parcul Meiji sau Horikiri din Tōkyō. Faima grădinilor e îndreptăţită, irişii înfloresc acolo de peste 150 de ani, strălucesc în nuanţe incredibile, cu mult mai bogate decât la noi unde în afară de violet, galben şi albastru, nu mai aflăm altele.

Nu trece neobservat, la 22 iunie, solstiţiul de vară numit *geshi*.

La 1 iunie, a intrat în obicei să se deschidă oficial sezonul pentru ascensiunea muntelui Fuji, sezon continuat până la 31 august. Se ştie că *Fuji-san* este un vulcan în prezent inactiv, cel mai înalt dintre munţii japonezi şi în acelaşi timp cel mai faimos, mai îndrăgit, chiar venerat, dintre munţii arhipelagului. Se pare că silueta sa tronconică, simetria perfectă a liniilor, coama înzăpezită a vârfului fac din muntele Fuji unul din cei doi vulcani socotiţi cei mai frumoaşi din lume, celălalt fiind Cotopaxi din Ecuador. Fuji-san a inspirat, de-a lungul timpului, opere artistice remarcabile, mai ales picturi, stampe dar şi poeme, toate elogiind frumuseţea muntelui. Vreo 18 erupţii vulcanice importante ale lui Fuji au rămas însă înscrise în memoria insularilor; dintre ele mai cunoscute şi înregistrate în cronici fiind cele din anii 800, 864 şi 1707, amintite anterior. Din timpuri străvechi, Fuji a fost socotit un munte sacru iar ascensiunea lui reprezenta un adevărat pelerinaj.

Odinioară, în ziua de 7 a lunii a 7-a avea loc în Japonia, cu mare fast, sărbătoarea stelelor, a

adolescenţilor sau a îndrăgostiţilor, numită *Tanabata*. Astăzi, festivitatea şi-a pierdut mult din importanţă şi ziua de 7 iulie aproape că numai în mediul rural mai are ecoul de altădată. Poate că romantismul sărbătorii, faptul că se adresa îndrăgostiţilor şi că presupunea existenţa micilor grădini de bambus (aproape de negăsit astăzi în mediul citadin), au constituit o trecere spre uitare în epoca noastră industrializată. *Tanabata* îşi are originea într-o legendă chineză veche şi s-a înregistrat prima oară ca sărbătoare încă din veacul al V-lea. În Japonia a fost introdusă două secole mai târziu. Povestea vorbeşte despre două stele (Altair sau Steaua Păstorului şi Vega sau Steaua Ţesătoarei) aşezate de o parte şi de alta a Căii Lactee care, în mişcarea lor aparentă pe bolta cerească, se apropie o singură dată pe an, la 7 iulie. Cele două stele, personificate de doi îndrăgostiţi, *Kengyū*, frumosul păstor şi *Shokujō*, minunata prinţesă, sunt sortite să fie fericite o singură noapte pe an, în restul timpului „Râul Ceresc" (Calea Laptelui) le desparte. Tinerii care îşi mai amintesc de *Tanabata*, cu câteva zile înainte de 7 iulie pândesc cerul cu îngrijorare, căci numai o vreme senină le va permite să distingă apropierea stelelor. Vremea ploioasă va strica spectacolul mult aşteptat. Străzile sunt decorate cu ramuri de bambus de care sunt agăţate fâşii lungi de hârtie în diferite culori, caligrafiate pe verticală cu poezii lirice. Acolo unde mai există, bambuşii sunt ornamentaţi cu fâşiile respective, asemănător brazilor împodobiţi de Crăciun sau de Anul Nou în Europa. Cândva, tinerele fete japoneze credeau că în zilele dinainte de 7 iulie vor deprinde mai bine îndeletnicirea ţesutului, atât de necesară odinioară, mai cu seamă în mediul rural, dar fără importanţă astăzi, dacă se vor ruga stelei Ţesătoarei. Singurul beneficiu de azi a mai rămas îmbunătăţirea caligrafiei celor amatori să scrie poeme pe hârtiile decorative.

În districtul Asakusa din Tōkyō, unde sunt cele mai multe şi mai populare centre de distracţie ale capitalei, a existat şi, după incendierea sa din 1945 s-a reconstruit, faimosul templul Asakusa Kannon. Acest edificiu, închinat zeiţei budiste a milei şi îndurării, *Kannon*, îşi are o sărbătoare importantă în ziua de 10 iulie, aşa-numita *Shiman-rokusen-nichi* în traducere „46.000 de zile". Se spune că pelerinajul de o zi la acest templu, la 10 iulie, echivalează cu 46.000 de pelerinaje, ceea ce pentru un credincios budist nu e de neglijat. Sărbătoarea, aşadar, constă în pelerinajul la templu şi participarea la ceremoniile, întotdeauna atrăgătoare, care au loc cu fastul cuvenit. Interesant este că templul a fost construit în secolul al VII-lea, dar a trebuit reconstruit mereu până la anul 1651 când s-a găsit un lemn de esenţă dură, ceea ce a permis construcţiei să reziste aproape 300 de ani.

La numai câteva zile, la 13 iulie, începe marea sărbătoare budistă *Bon (Obon)* care durează 3 zile. Numele festivalului este o prescurtare a cuvântului *Urabonye*. Este perioada comemorării strămoşilor, a celor morţi. Se ştie cât de mult ţin japonezii la înaintaşii lor. Înţelegem de ce sărbătoarea *Bon* este pregătită cu grijă, cu seriozitate şi cu dorinţa de a se simţi fiecare cât mai aproape de spiritul celor decedaţi. Zilele care preced începutul sărbătorii *Bon* mai înseamnă şi preocuparea de a curăţi mormintele familiei, de a înfrumuseţa cu flori cimitirele şi de a arde tămâie. În concepţia budistă, noaptea de 13 iulie înseamnă momentul în care spiritele strămoşilor se reîntorc în mijlocul familiilor de unde au plecat în nefiinţă. De altfel, sărbătoarea înseamnă un bun prilej pentru întrunirea anuală a familiei. Oamenii pregătesc ofrande speciale făcute din orez; unii postesc, alţii se adâncesc în meditaţie. Lângă altarele familiei se aprind lumini care să facă mai vizibile tăbliţele cu numele strămoşilor, iar de lampioane se agaţă ramuri de pom în speranţa că spiritele ce

vin vor avea calea luminată spre locuinţa celor vii. Sfârşitul sărbătorii are loc tot noaptea. Credincioşii budişti merg la malul apelor curgătoare unde lansează corăbioare cu lampioane plutitoare (*tōrō nagashi*), cu luminiţe minuscule şi candele în scopul ghidării spiritelor strămoşilor în drumul spre mare, de unde să reintre în lumea celor dispăruţi. În mod simbolic, se oferă strămoşilor fructe şi alte vegetale, aruncându-le în râuri sau chiar în mare în dimineaţa următoare. Spectacolul nopţii de încheiere este feeric prin jocul luminilor care sclipesc în ape, prin mişcarea lor de curgere în acelaşi sens. De aici, festivalul s-a mai numit şi „Sărbătoarea lampioanelor". La Tōkyō, ceremonia „Deschiderii Fluviului" (*Kawa-biraki*) cum se numea spectacolul, avea loc pe râul Sumida, lângă podul Ryogoku. Ambarcaţiuni bogat decorate cu lampioane multicolore se plimbau de colo-colo pe râu. În aer explodau petarde şi focuri de artificii, iar muzica întregea atmosfera sărbătorească. Prima demonstraţie de acest fel a avut loc în anul 1733 după o perioadă aspră de secetă şi foame (cu un an înainte, flagelul bântuise ucigând mii de oameni). În mediul rural, la toate cele descrise mai sus, populaţia a păstrat în tradiţie un dans special al momentului: *bon-odori*.

În ziua de 16 iulie, odată cu încheierea festivalului Bon, se sărbătoreşte şi „a doua vacanţă a ucenicilor". De asemeni, nu este uitată *Doyō no iri sau* „Prima zi a caniculei" şi nici *Doyō saburō*, „a treia zi a caniculei".

Deşi numai de tradiţie şi importanţă locală, între 17 şi 24 iulie are loc la Kyōto festivalul Gion. În Japonia, probabil că nu există un festival mai mare, mai fastuos sau mai venerabil decât acesta. Datează tocmai din anul 876. În dimineaţa lui 17 iulie, la sanctuarul Yasaka începe o lungă procesiune cu care alegorice, constând în 30 de altare alcătuite minuţios; la procesiune sunt prezenţi mulţime de preoţi shintō dar şi lume neangajată religios. Costumaţia pitorească de epocă, în veşminte variate şi armuri străvechi, cu halebarde, scuturi, arcuri şi săgeţi, nu face altceva decât să adauge o strălucire în plus momentului festiv în trecerea alaiului pe străzile pregătite de paradă ale fostei capitale.

Faima Carnavalului de la Kamakura este legată de vechimea şi importanţa semnificativă pentru istoria Japoniei a oraşului fostă capitală shōgunală. La 8 august, carnavalul intensifică viaţa turistică şi atrage mulţime de vizitatori la Kamakura. Localitatea se bucură de un pitoresc aparte, fiind înconjurată din trei părţi de dealuri înverzite. A patra latură, cea sudică, a oraşului se deschide spre o plajă cu nisip foarte fin. Climatul blând face din Kamakura o staţiune balneară celebră. Faima şi-o datoreşte în bună parte existenţei statuii uriaşe din bronz a lui Buddha. Statuia a fost înălţată în anul 1252, dar localitatea devenise vestită încă din anul 1192 când Minamoto Yoritomo şi-a ales-o ca reşedinţă în calitate de prim shōgun din istoria Japoniei, sediu şi al guvernului său militar (în zilele noastre, până la moartea sa, celebrul scriitor Yasunari Kawabata, primul laureat Nobel pentru literatură al Japoniei, şi-a avut domiciliul la Kamakura, în atmosfera supraîncărcată de tradiţie medievală, de acea Japonie a geishelor, a spiritului eroic cultivat de samurai, de budismul esoteric şi de estetica încifrată în gestul cel mai mărunt).

Încă celebrată pe alocuri, la 16 august are loc o altă sărbătoare a sufletelor morţilor, tot o sărbătoare „Bon" de provenienţă budistă ca şi cea din luna iulie.

Ziua de 9 septembrie este închinată crizantemelor. Sărbătoarea numită *Chōyō no sekku* aduce pe masa japonezului un meniu tradiţional din care nu lipsesc orezul şi castanele. Se bea sake cu frunze

de crizanteme.

În septembrie, între zilele de 14 şi 17 are loc un festival de toamnă la altarul Hachiman, sărbătoare binevenită pentru cei care doresc să-şi amintească de istorie, de acel trecut îndepărtat când destinul ţării sta în mâinile conducătorilor militari de la Kamakura. Desigur că printre modalităţile potrivite elogierii timpurilor apuse rămâne acela al evocării îndemânării războinicilor. Se practică, aşadar, un soi de concurs al trasului la ţintă cu arcul din mişcare, punere în scenă numită *Yabusame*. Călăreţi tineri, în armuri de epocă, înzestraţi cu arcuri şi săgeţi, galopează şi se apropie de cele patru ţinte fixate în vârful unor stâlpi. Spectacolul este palpitant, pasionează prin dinamism şi culoare. O sărbătoare similară acesteia are loc în parcul Meiji, la 3 noiembrie, cu prilejul aniversării urcării pe tron a primului mikado după restauraţie, împăratul Mutsu-hito. Sărbătoarea se numeşte în limba japoneză *Meiji-setsu*.

La 20 septembrie se respectă echinocţiul de toamnă **(***aki no ohigan***)** mai ales de către familiile budiste. Mormintele strămoşilor sunt curăţate, ornate cu flori şi în faţa lor se arde tămâie. Apropiaţii familiei şi prietenii primesc dulciuri şi alte alimente ca ofrande simbolice aduse înaintaşilor.

În capitolul despre religiile japoneze am avut prilejul să vorbim pe larg despre secta budistă înfiinţată de Nichiren. Născut în anul 1222, Nichiren se călugăreşte la vârsta de 17 ani şi se alătură sectei Shingon pe care, ulterior, după un pelerinaj îndelungat şi inspirat de convingeri noi o părăseşte pentru a înfiinţa la Kamakura o sectă proprie. După exilare, după o suită de persecuţii dar şi de izbânzi, el câştigă adepţi tot mai mulţi. În anul 1282, în ziua de 12 octombrie, Nichiren moare. Sanctificarea sa ulterioară a stabilit să se comemoreze în fiecare an la 12 octombrie moartea celui care a fondat o sectă dintre cele mai importante şi mai active dintre toate sectele budiste japoneze. Călugării templelor Hommon-ji şi Myoho-ji din Tōkyō cheamă la ceremonie, în ziua şi în noaptea de 12 octombrie, prin bătăi de tobe, pe toţi credincioşii, pe toţi adepţii sectei. Calea spre temple e luminată de lampioane uriaşe fixate în vârful unor pari la care sunt adăugate pentru ornamentare flori artificiale uriaşe.

Marea sărbătoare a crizantemelor are loc la 15 octombrie. *Kiku*, crizantema japoneză, este floarea cea mai admirată. O specie cu petale galben aurii, în număr de 16, a fost aleasă ca emblemă a familiei imperiale încă din secolul al XII-lea. Se spune că ar exista în Japonia peste cinci mii de varietăţi ale crizantemei şi trebuie să dăm crezare afirmaţiei deoarece multă lume este preocupată să cultive, să selecteze şi să născocească mereu subvarietăţi cât mai originale. Există la Tōkyō asociaţii de cultivatori şi case de vânzare selecte. Se organizează expoziţii şi se acordă premii. Celebru rămâne premiul anual acordat în urma expoziţiei din parcul Hibiya din Tōkyō, având ca moment de vârf ziua de 10 noiembrie când municipalitatea oraşului stabileşte câştigătorul. Chiar suveranul oferă un aşa-zis banchet al crizantemei, într-una din zilele lunii noiembrie, pentru corpul diplomatic şi oficialităţile din Tōkyō.

Sezonul crizantemelor în capitala ţării este inaugurat printr-o expoziţie specială de păpuşi construite din crizanteme (*kiku ningyō*). Sunt reproduse personaje legendare din istorie, eroine, războinici, corăbii, animale etc. Arhitectura acestor păpuşi uriaşe este abilă, simţul artistic bine pus în valoare; nicăieri în lume nu s-a imaginat o mai originală folosire a florilor pentru a le expune admiratorilor.

La 17 octombrie exista, înainte vreme, imediat după restauraţia Meiji, o sărbătoare oficială a ofrandelor închinate zeilor shintō, ofrande constând în trufandale. Prin coincidenţă, în aceeaşi zi a lunii octombrie are loc o sărbătoare tradiţională în oraşul Nikkō, aceea a sanctuarului Toshogu, ca o replică a festivalului similar de primăvară. Se petrec aceleaşi procesiuni în costumele de epocă ale shōgunatului Tokugawa aflat în plină glorie politică.

Imediat după ziua de 17 octombrie, timp de patru zile (între 18 şi 21 octombrie), la sanctuarul shintōist Yasukuni are loc festivalul de toamnă închinat eroilor care şi-au sacrificat viaţa în luptele sau războaiele duse de Japonia după anul 1868. Mari procesiuni religioase se desfăşoară fără întrerupere în prezenţa unui public care participă în număr considerabil.

La 20 octombrie, poporul japonez sărbătoreşte zeul norocului, *Ebisu*, în aşa-zisa *Ebisu-kō*. În credinţa niponă, luna octombrie este desemnată ca luna fără zeităţi (*kami na zuki*) deoarece toate cele opt miliarde de divinităţi shintōiste se retrag la marele sanctuar de la Izumo. Singurul zeu absent acolo este tocmai Ebisu pentru că, surd fiind, nu le-a auzit chemarea şi nu i-a urmat.

În sfârşit, tot luna octombrie, la 22, prevede o sărbătoare a epocii istorice din Kyōto, aşa-numitul *Jidai matsuri*. Este cea mai însemnată festivitate de la Kyōto ce se desfăşoară la Altarul Heian, unde anual se reaminteşte poporului că în anul 794 s-a mutat capitala imperiului de la Nara la Kyōto. Aşa cum este obiceiul, în fosta capitală au loc procesiuni, cortegii cu personaje în costume vechi de epocă, din vremea curţii nobiliare a familiei Fujiwara (897-1185). Ca pe o scenă de teatru este reprodusă întoarcerea triumfală a faimosului general Sakanoue no Tamuramaro (785-811) din campaniile sale şi incursiunile făcute în nord pentru pacificarea barbarilor. Nu sunt uitaţi războinicii, samuraii şi curierii vestiţilor Hideyoshi, Masashige şi Nobunaga, ca şi scenele de la palatul imperial din Kyōto.

În luna noiembrie, poporul japonez obişnuia să celebreze odinioară mai multe sărbători aparţinând cultului shintō. Câteva dintre ele merită menţionate pentru ciudăţenia lor sau pentru specificul lor strict japonez. De pildă, în ziua de 8 are loc aşa-zisa *Fuigo matsuri* sau sărbătoarea maşinii de gătit, când era cinstit mai ales zeul Inari şi când în curtea sanctuarelor shintōiste se aprindeau focuri mari şi se ardeau mirodenii. În 15 noiembrie, sărbătoarea numită *Kamioki* sau „Lăsarea părului", se referea la băieţii ajunşi la vârsta de 3 ani şi care erau scutiţi din acel moment să mai fie raşi în cap. Altădată, în aceeaşi zi se sărbătoreau fetiţele care atingeau vârsta de 5 ani şi erau considerate capabile să-şi ia „primul zbor" (*kazuki zome*) sau, băieţii de 5 ani pentru „îmbrăcarea primilor pantaloni scurţi" (*hakamagi*). La 15 noiembrie, preocuparea de a sărbători copiii, deşi tot lor li s-au închinat *hinamatsuri* (la 3 martie) şi *kodomo no hi* (la 5 mai), face ca ziua respectivă să fie un nou prilej de a li se da atenţie, în aşa-numita *shichi-go-san*, adică „şapte-cinci-trei", anii speciali ai vârstei copilăriei. Pentru vârsta de 7 ani, se sărbătoresc fetele care încep să poarte *obi*-ul, acel brâu lat, special pentru încins mijlocul peste kimono. Festivitatea poartă chiar numele *obi no iwai*. Odinioară, astăzi mai rar, se făceau slujbe la sanctuarele shintō iar familia se aduna la un loc, mai cu seamă copiii proprii, cei ai rudelor şi ai prietenilor cărora li se ofereau mâncăruri speciale.

După al doilea război mondial, ziua de 3 noiembrie a fost proclamată ca Zi a Culturii (*Bunka no hi*), zi oficială care înlocuieşte o altă fostă sărbătoare naţională amintită mai sus, ziua de naştere a

împăratului Meiji (*Meiji-setsu*).

O sărbătoare străveche avea loc în trecut, în ziua de 8 decembrie; se numea *hari no kuyo*. Femeile încetau să mai folosească acul şi îşi asumau atribuţiile care, în mod obişnuit, reveneau bărbaţilor casei, cum ar fi primirea oaspeţilor, întâmpinarea rubedeniilor.

O altă sărbătoare tradiţională veche era *Koto hajime* sau, altfel spus, „începutul lucrurilor", celebrată la 13 decembrie. Practic, din această zi se declanşau pregătirile în vederea Anului Nou, pregătiri constând în curăţenia amănunţită a casei, decorarea ei şi zdrobirea orezului sub formă de făină pentru viitoarele prăjituri. Se obişnuia ca bărbaţii să mănânce în această zi o tocană specială numită *okotojiru*, făcută dintr-o mulţime de ingrediente (fasole, cartofi, ciuperci, bucăţi de peşte, o rădăcinoasă numită *konyaku* etc). Tot ca un obicei, stăpânii ofereau cadouri servitorilor, iar tradiţia cerea ca aceste daruri numite *o-seibo* să fie din argint.

La 22 decembrie se respecta omagierea solstiţiului de iarnă (*Tōji*, zi în care medicii, în buna tradiţie a obiceiurilor chineze, aduceau ofrande zeului medicilor din China veche.

În 23 decembrie se comemora moartea împăratului Taisho.

Cum s-a putut vedea, japonezii nu-şi refuză nici cel mai mic prilej de a înregistra o sărbătoare şi a o insera în calendarul lor. Pentru japonez, fiecare *matsuri* capătă o dimensiune aparte, o semnificaţie anume, el se investeşte afectiv, face pregătiri, îşi dublează plăcerea sărbătorii prin aceea a întrunirilor de familie, amestecă în momentele festive cât se poate de mult pe favoritul numărul unu, copilul, împleteşte tradiţiile vechi cu obiceiurile abia dobândite, îşi *colorează existenţa*, la propriu şi la figurat, cu un simţ inegalabil al nuanţelor. Multe din sărbătorile japonezilor îi caracterizează mai fidel decât orice altă latură a vieţii sociale. De pildă, sărbătoarea *Taue*, despre care nu am amintit în înşiruirea ritualurilor de până acum, aşa-zisa sărbătoare a răsădirii orezului în câmpiile pregătite în mod special, sintetizează o întreagă gamă de semnificaţii. Orezul, ca aliment esenţial în trecutul şi în prezentul Japoniei, necesita o trudă continuă, neîntreruptă, pe tot parcursul anului, spre deosebire de agricultura occidentală caracterizată doar prin „perioade active". Orezul, pentru a da recoltele aşteptate, avea nevoie de umezeală, apa trebuia gospodărită cu grijă prin canalizări, irigaţii, drămuire chibzuită, printr-o muncă în asociaţie. Rezulta acea solidaritate omenească permanentizată până în zilele noastre când nu agricultura ci industria se află pe primul plan al producţiei. Într-adevăr, salariaţii unei întreprinderi de azi îşi manifestă fidelitatea faţă de colectivitatea unde îşi încep munca, în acelaşi spirit *Taue*, dacă se poate spune aşa, de cooperare, spirit înrădăcinat obiceiului japonez din trecutul său agricol. Esenţa sărbătorii *Taue* este legată de noţiunile de fertilitate şi permanenţă, de într-ajutorare şi spirit de solidaritate. Dacă toate acestea s-au elaborat în procesul muncii, ele au putut trece cu uşurinţă şi în comportamentul festiv.

Tradiţia s-a manifestat nu numai în momentele de sărbătoare ci şi în obiceiurile conturate de-a lungul timpului, obiceiuri vestimentare, alimentare sau de oricare alt ordin.

Dacă astăzi japonezul se îmbracă firesc în ţinută occidentală, nu la fel se petreceau lucrurile odinioară. Au existat „mode" şi croieli vestimentare în fiecare epocă istorică, dar s-a înregistrat întotdeauna o anumită obişnuinţă, o permanenţă respectată de popor atât pentru comoditatea hainelor

îmbrăcate, cât şi pentru linia satisfăcătoare din punctul de vedere al înţelegerii estetice proprii japoneze. Să nu se înţeleagă de aici că veşmântul tradiţional japonez a fost părăsit. El reapare la ceremonii deosebite, cum ar fi căsătoria, cu prilejul sărbătorii Anului Nou sau, pur şi simplu, în intimitate, acasă, după ce japonezul a părăsit strada pentru a se refugia cu sine şi cu familia.

Haina tradiţională a japonezului a fost *kimono*-ul. Dacă ar fi să traducem cuvântul *kimono,* ar trebui să spunem că este alcătuit din ideograma *ki* şi ideograma *mono,* cu sensurile *ki* = îmbrăcat, *mono* = lucru, deci „lucru de îmbrăcat". Kimono se numeşte atât veşmântul bărbatului cât şi cel al femeii. Ba, kimonourile, indiferent de sex, aveau aproximativ aceeaşi formă de robă sau de halat lung cu mâneci largi prelungite în jos. Kimonourile se croiau simplu din stofa cumpărată la dimensiunea standard, întotdeauna aceeaşi. Cumpărătorul nu avea nici un motiv să se preocupe de măsurători, singura grijă rămânea aceea a alegerii potrivite a culorii şi calităţii materialului.

Firesc, îmbrăcămintea femeilor a fost mai complicată în amănuntele ei şi mai aspectuoasă decât a bărbatului. Japoneza de odinioară se îmbrăca aproximativ cam în felul următor: direct pe piele, două şorţuleţe învelind şalele, aşa-numitele *koshi-maki* şi *suso-yoke,* nişte pânze simple, de fapt, albe sau colorate în roz şi roşu. Peste acestea două, o cămaşă **(***juban***)** din mătase, mai rar din bumbac, viu colorată, cu un guler, obligatoriu din altă stofă mai frumoasă. Urma unul sau chiar două kimonouri propriu-zise susţinute de o cordea îngustă din stofă, numită *shita-jime.* Kimonourile se închideau parte peste parte, stânga peste dreapta. Deasupra cordeluţei *shita-jime* se petrecea un brâu lat, o centură largă, lungă de aproximativ 4 m, ţesută din mătase, care înfăşura corpul la mijloc şi puţin mai sus, până la axile, brâu numit *obi.* Adevărata măiestrie a ţesătorului se vedea în felul cum izbutea desenul unui obi. Broderia bogată, coloritul variat, adecvat anotimpului, făcea din obi elementul cel mai semnificativ şi mai sugestiv al îmbrăcămintei. Primăvara, desenul ţesăturii reprezenta floarea de cireş, toamna apăreau pe obi frunzele arţarilor roşii, iarna verdele pinului. Obi-ul se modela după vârsta purtătoarei. La fetiţe, culorile erau explozive, ţipătoare, pline de strălucire crudă, la fetele tinere se preferau culorile pastelate, iar mai târziu prevalau tente închise. Obi- ul nu avea, se pare, numai rostul estetic, ci şi acela al unei igiene speciale vestimentare, de protejare a mijlocului acolo unde japonezul localiza umoarea, spiritul omului. Obi-ul ca piesă de rezistenţă a toaletei feminine, era menţinut în poziţia dorită de *obi-age* împreună cu o altă cingătoare *obi-dome,* un soi de şiret încheiat înainte într-o cataramă din metal care putea să fie chiar aur sau argint.

Peste *kimono,* la ceremonii se îmbrăca un *haori,* de fapt tot un kimono ceva mai scurt, legat în faţă cu un şnur dar ţesut dintr-o pânză foarte subţire de mătase. Pe *haori,* ca şi pe alte kimonouri de ceremonie (la femeile vârstnice se foloseau culorile negre), erau cusute blazoanele familiei, aşa-numitele *mon,* de obicei în cinci locuri (un *mon* în spate între omoplaţi, câte unul pe dosul fiecărei mâneci şi două *mon*-uri pe piept). În împrejurări cu totul speciale, peste tot ce s-a menţionat mai sus se mai îmbrăca *hakama,* cu aspectul unei fuste largi, despicate ca nişte pantaloni scurţi şi foarte largi.

Kimonoul nu a apărut de la început. În secolul al VIII-lea, de pildă, costumele purtate la curtea imperială trebuiau să semene cu cele din China şi Coreea. Tot la curte, doamnele perioadei Heian purtau un veşmânt asemănător kimonoului de mai târziu numit *junihitoe.* Poporul se îmbrăca mai simplu, în *kosode* care se transforma în kimono mai târziu, în epocile Kamakura şi Muromachi.

Kimonourile se îmbrăcau şi se purtau cu dificultate, variau în funcţie de ceremonie şi

împrejurare. Kimonoul de mireasă, de exemplu, trebuia să aibă culorile roşu şi alb. Kimonourile de ceremonie erau negre, brodate cu fir de aur şi argint. Vara, în sezonul călduros, nu se mai potriveau acele kimonouri rigide descrise mai sus, ci era necesar unul uşor, simplu, denumit *yukata*, având desene cu nuanţe de albastru pe fond alb. La origine, *yukata* se îmbrăca în acelaşi scop ca un halat de baie, dar a devenit ulterior o haină de casă. Exista şi un kimono pentru dormit, *nemaki*, echivalent al cămăşilor de noapte de la noi.

Bărbatul purta cam aceleaşi elemente, *shita-obi*-ul din ţesătură fină de bumbac, dedesubt *juban*-ul dublat uneori iarna de o vestă numită *dōji*, peste care urma kimonoul. Tot iarna, peste kimonoul obişnuit se îmbrăcau două haine vătuite, *shitagi* şi *uwagi*, legate cu un obi îngust.

Bărbaţii din clasele inferioare, lucrătorii modeşti, purtau un fel de şorţ încheiat la spate cu nişte bretele încrucişate **(***hara-gake***)**. Gambele şi le acopereau cu pantaloni scurţi şi foarte strâmţi (*mono-hiki*) precum şi cu nişte jambiere numite *kyahan*. Haina de deasupra, similară paltonului europenesc, purta numele de *shirushi-banten*. Pe spatele hainei era caligrafiat un hieroglif sau mai multe, reprezentând numele patronului, al stăpânului de care aparţinea. În mediul rural, ţăranii se protejau de intemperii cu o pelerină din pai împletit (*mino*). În câteva stampe de Hokusai se pot vedea asemenea pelerine bătute de vântul oblic al furtunilor închipuite de marele artist.

Drept încălţăminte, japonezii foloseau un soi de papuci, *zōri*, cu talpa din lemn, legaţi de picior prin şireturi împletite, trecute printre haluce şi celelalte degete, până deasupra la gleznă. Se înţelege că ciorapul, sau mai degrabă şoseta japoneză, *tabi*-ul, avea pregătită o despărţitură între degetul mare şi restul labei, în aşa fel încât ţesătura nu împiedica mobilitatea separată a degetului, la fel ca la mănuşile de la noi făcute pentru copii. *Tabi*-urile bărbaţilor aveau în mod obişnuit culoarea negru, pe câtă vreme cele ale femeilor, o nuanţă mai deschisă. În interiorul casei, se umbla exclusiv încălţat în şosetele *tabi*, restul încălţărilor rămânea la intrare.

Pentru drumuri mai lungi, încălţămintea adecvată era *waraji*, cu legăturile din pai împletit, mult mai strâns legate de gleznă. În caz de ploaie şi noroi, în loc de *zōri* se foloseau acele originale *geta* alcătuite dintr-o talpă din lemn şi alte două plăcuţe prinse de ea transversal care înălţau cu câţiva centimetri încălţămintea, aproximativ la fel cu saboţii europeni ca eficienţă, dar diferiţi de ei ca formă. S-ar putea spune că japonezul se simţea foarte bine încălţat cu *geta* deoarece contactul cu solul, prin forma descrisă, era mult restrâns, iar murdăria nu se putea aduna sub plăcuţele de lemn; în plus, înălţarea cu câţiva centimetri pentru nişte oameni, în general mici de statură, avea un efect psihologic în orice caz favorabil.

În general, bărbaţii umblau cu capul descoperit şi mai rar foloseau o pălărie de paie, protectoare ideală faţă de soarele regiunilor sudice. Femeile aveau o preocupare deosebită pentru pieptănătura aleasă şi foloseau felurite ace, piepteni, perii, de cele mai multe ori lucrate din materiale valoroase (baga, coral etc). Fiind foarte scumpe şi preţioase, uneltele pentru aranjarea părului se moşteneau de la o generaţie la alta la fel ca şi kimonourile mai izbutite sau bijuteriile de familie. Pentru interior, femeile îşi legau părul cu *tenugui*, un şervet îngust, destul de lung pentru a-şi înfăşură de două ori capul. Mai menţionăm că femeile vârstnice obişnuiau, pe lângă abordarea unei îmbrăcăminţi terne, să-şi radă şi părul de pe cap.

Câteva particularităţi legate de ţinută trebuiesc amintite. Bărbaţii purtau la centură o pipă şi un

săculeţ cu tabac iar comercianţii ambulanţi îşi agăţau de obi o călimară portativă cu penel, acel *yatate* menit să le fie de folos în orice moment când ar fi trebuit sau dorit să socotească ceva sau să întocmească un document negustoresc. Japonezii cu rang înalt aveau în evul mediu dreptul să poarte două săbii. Nelipsită dintre obiceiurile nipone era folosirea evantaielor şi a umbrelelor.

Evantaiul, cum vom vedea, cu o utilizare permanentă şi extrem de complexă în Orient, se pare că a avut drept inventator pe un chinez. Primul evantai a fost improvizat dintr-o frunză de palmier. Ulterior, evantaiul şi-a căpătat forma şi structura sa specifică. În esenţă, se întâlneau două feluri de evantaie, principale şi de folosinţă curentă. Primul, evantaiul rotund, cu mâner, care nu se putea închide, era numit *uchiwa*, al doilea, evantaiul pliant, purta numele de *ogi* sau *sensu*. Japonezii se mândresc cu faptul că evantaiul pliant a fost născocit de o nobilă japoneză, văduva tânărului erou Atsumori. Rămasă singură, s-a retras la templul Miyei-dō din Kyōto. Întâmplarea a făcut ca mai marele templului să se îmbolnăvească şi ca văduva să-i fie de folos vânturându-i aerul cu o foaie de hârtie pliată. Răcoarea binefăcătoare precum şi rugăciunile murmurate, spune legenda, l-au vindecat pe preot, iar inventatoarea evantaiului a trecut în poveste pentru generaţiile de după ea. Multă vreme după aceea, până în zilele noastre, preoţii templului Miyei-dō s-au dovedit fabricanţi iscusiţi de evantaie pliante. Specia pliantă a trecut în China destul de târziu, abia în timpul dinastiei Ming (1368-1644). Evantaiele obişnuite erau fabricate din hârtie lipită pe un schelet din bambus, având avantajul unei greutăţi extrem de mici dar şi acela al suprafeţei tocmai potrivită pentru a se exersa talentul plastic şi imaginaţia creatorilor de motive decorative populare. Hârtia albă a evantaiului invita chiar la poezie şi nu rareori pe câte un evantai se caligrafia vreun poem adecvat anotimpului. Ba, evantaiul a servit uneori şi pentru publicitate. În anumite împrejurări, s-au fabricat evantaie speciale ca formă, scop, material folosit. Iată, de pildă, la sărbătoarea zeiţei Amaterasu de la Ise, puteau fi văzute nişte evantaie gigantice din lemn de criptomer, cam la fel de mari cu cele ale pompierilor din Kyōto. În timpul luptelor, comandanţii militari aveau odinioară asupra lor nişte evantaie din fier, interesante prin ornamentul lor; pe avers, un soare roşu pe fond auriu, iar pe revers, o lună cu stele de argint pe fond negru sau albastru închis. Asemenea obiecte pot fi astăzi zărite în câteva muzee.

Să nu ne imaginăm că evantaiul folosea japonezilor doar pentru a-şi răcori faţa. El mai era utilizat la aţâţarea focului, ca platou de purtat obiecte mai uşoare, ca un covoraş protector când cineva dorea să se aşeze direct pe pământ.

În timp, s-a creat un adevărat limbaj al evantaiului, o suită de reguli care ordona modul de folosire. De pildă, în faţa superiorului, japonezului nu-i era îngăduit să agite prea viguros evantaiul. Pentru a-l proteja pe cel mai sus pus, omul de condiţie umilă era obligat de reguli să ţină evantaiul semideschis, în faţa gurii, atunci când vorbea.

Evantaiul purtat de toată lumea, de la omul cel mai neînsemnat până la suveran, devenise cu vremea, o prelungire a fiinţei, un mod de a-şi exprima starea sufletească în funcţie de poziţia, înclinaţia sau mişcările obiectului. Rostul lui şi-l împlinea într-o măsură şi mai mare în dansurile teatrului *Nō*, unde reuşea să sugereze profunzimea pasiunilor, tulburarea personajului şi multe alte stări sufleteşti, după codul arbitrar acceptat în unanimitate.

Umbrela, numită *karakasa* sau simplu *kasa*, a fost folosită de japonezi mai bine de 1000 de ani.

Termenul *karakasa* înseamnă „umbrelă chinezească", ceea ce este foarte grăitor pentru a preciza originea obiectului. În picturile murale vechi, descoperite în morminte preistorice, s-au putut distinge demnitari escortaţi de servitori cu umbrele. În secolul al XVII-lea, umbrela devenise un obiect indispensabil, aşa cum aflăm şi din scrierile doamnei Sei Shōnagon.

Dacă la început era fabricată din pânză, mai ales din mătase, şi era rigidă, mai apoi umbrela a fost, ca şi evantaiul, făcută din material mai simplu: hârtie şi tije de bambus. Spre deosebire de umbrelele europene, umbrela *kasa* se ţinea cu vârful în sus de un inel şi nu de mâner.

Într-o vreme, umbrela a folosit mai puţin pentru a-l apăra pe purtătorul ei de ploaie sau de soare, cât pentru a-i desemna rangul, ca un simbol de nobleţe sau ca indiciu al demnităţii clericale budiste. Umbrela se împodobea cu desene variate şi chiar cu blazonul familial.

Din păcate, umbrela tradiţională şi-a pierdut, cu trecerea timpului, rostul de obiect de uz curent şi a rămas, mai ales după al doilea război mondial, un obiect strict de artă. Picturile şi stampele epocii Edo, ale maestrului Harunobu mai ales, dovedesc, dacă mai era necesar, câtă graţie adăuga unei tinere frumuseţi japoneze acea *karakasa* pe care o purta. În teatrul Kabuki, umbrela foloseşte încă actorilor pentru a sublinia plutirea unui dans ori delicateţea vreunui gest.

În loc de orice altă modalitate de a-şi transporta lucrurile personale, japonezul folosea, şi uneori o mai face şi astăzi, o pânză simplă de culoare galbenă sau verde pe care, după ce îşi aşeza cele de trebuinţă, o înnoda la capete transformând-o într-o boccea uşoară, lesne de purtat şi, la urma urmei, foarte încăpătoare. Este vorba despre învelitoarea din pânză numită *furoshiki*, cu mult mai practică decât o sacoşă obişnuită de la noi.

Japonezii au mai inventat un obiect modest dar destul de util, prosopul de bumbac cu dimensiuni precise (1 m în lungime şi 30 cm în lăţime). Fie că acest prosop este legat la frunte de bărbaţi pentru a împiedeca sudoarea să le cadă în ochi, fie că femeile îl legau în jurul părului, împotriva prafului, sau era purtat în scop ornamental de fetele plecate la „privitul florilor" (*hanami-tenugui*), prosopul *tenugui*, invariabil, avea un desen, o decoraţie dintre cele mai sugestive. Motivele de inspiraţie erau cele din arta populară, din lumea vegetală (flori), animală (broască ţestoasă etc), reală sau mitologică, ori pur şi simplu din bogata scriere ideografică. Stilul desenului era când realist, când fantastic, uneori comic, alteori alegoric. Asemenea prosoape se puteau oferi drept cadouri între rude şi prieteni sau ca ofrande pentru temple şi sanctuare. În vechile hanuri japoneze, călătorul primea în dar ca amintire un *tenugui*, având însemnele hangiului înscrise cu grijă.

Socotim necesar să adăugăm câteva cuvinte despre felul cum erau îmbrăcaţi copiii. Nou-născuţii şi sugarii erau purtaţi destul de liber, cu un singur pieptar pentru corp şi cu scufiţă pe cap. Din superstiţie, la pătucul copilului era agăţat un sac cu amulete (*kinchaku*) făcut din pânză colorată ţipător, în care se găsea şi un descântec (*mamorifuda*) ce proteja progenitura de foc şi apă. Pe rochiţele purtate de copii se mai cosea o medalie de metal (*maigo-fuda*) cu semnul zodiacal din anul naşterii copilului, cu numele şi adresa, în scopul identificării rapide în caz de pierdere.

Obiceiurile alimentare, în spaţiul nipon, au dăinuit foarte multă vreme şi s-au oglindit indirect în structura populaţiei, în datele biologice generale şi mai ales în patologia înregistrată de-a lungul anilor. În general, japonezul a fost şi este un om cumpătat, nu a făcut excese alimentare, nu a îndrăgit abuzul de alcool iar hrana şi-a procurat-o în bună parte din mediul marin sau din resursele vegetale

ale pământului său relativ sărac.

O succintă trecere în revistă a ceea ce obişnuiau japonezii să mănânce odinioară, ne va duce la concluzia că resursele insulelor nipone au fost extrem de modeste şi chiar sărăcăcioase. Adeseori păturile de jos ale populaţiei au suferit de subnutriţie, de foamete cronică şi această stare i-a împins, nu de puţine ori, pe oameni să se revolte împotriva orânduirii şi a claselor nobiliare. Religia budistă a intervenit cu influenţa ei deosebit de puternică şi a interzis consumul de carne. Abia după anul 1868 s-a acceptat ca populaţia să mănânce carne de porc şi de vită.

Bună parte din meniul japonezului provenea din sursă vegetală. Orezul, numit *kome* când e crud, devine *gohan* atunci când este fiert în apă. Termenul de *gohan* desemnează noţiunea de „masă de prânz". Orezul era uneori un lux, pentru că întâlnim în scrieri faptul că şi el se înlocuia cu orz, mei sau alte cereale inferioare. Dintre leguminoase, cea mai agreată era bobul. Printre alte vegetale intrate în obiceiul alimentar japonez mai amintim fasolea, soia, morcovul, cartofii, ridichea (inclusiv specia autohtonă cu miros pătrunzător numită *daikon*), diverse legume, rădăcina de lotus făcută făină, porţiunile crude de bambus etc. Din soia se preparau sosuri diferite dintre care vestit prin calităţile sale picante era *shoyu*-ul. Abia din anul 1890 s-a introdus în Japonia pâinea, aşa cum o concepem noi în Europa.

Din felurite sorturi de făină se preparau paste făinoase, mai ales sub formă de tăiţei, ceva mai groşi decât cei cunoscuţi în părţile noastre, numiţi *soba*.

Lumea vegetală oferea o largă varietate de fructe, îndeosebi în sud unde se puteau cultiva citrice, portocale, mandarine, grepfruturi, banane dar şi alte fructe obişnuite la noi însă cu o caracteristică aparte, o mai săracă încărcătură glucidică a merelor, rodiilor, perelor, piersicilor, prunelor, căpşunilor şi altele. Fructele se mâncau crude, fierte sau conservate în sare.

O menţiune aparte se cuvine a fi făcută în privinţa unei specii de ciuperci (*Armillaria edodes*) pe care japonezii au botezat-o *matsutake*. Se pare că se cultivă sau creşte în mod spontan numai în insulele nipone. A mai fost întâlnită şi în Coreea, China, dar adevărata ei patrie rămâne Japonia. Cu pălăria sa colorată la exterior în bej sau în brun, *matsutake* are o carne albă, tare şi cu miros delicat de lemn proaspăt tăiat. Creşte în pădurile de conifere, îndeosebi în cele de pin roşu. De altfel, numele *matsu* (pin roşu) + *take* (ciupercă) = *matsutake*, exprimă perfect locul de unde provine. Se pare că deşi în toată insula Honshū ciuperca se găseşte din abundenţă, numai în apropiere de Kyōtose culeg cele mai aromate şi mai delicioase *matsutake*. Ciuperca a intrat de multă vreme în tradiţia alimentară japoneză şi este ingurgitată cu plăcere şi astăzi. Japonezii îşi fac provizii toamna după singura perioadă de recoltare, uneori în cantităţi mari, în ciuda preţului destul de ridicat. *Matsutake* intră într-o gamă largă de preparate culinare după ce a fost conservată în aşa fel încât să-şi păstreze nealterată întreaga savoare a aromei sale specifice. Se poate prăji la foc mic, apoi se adaugă sare sau sos de soia. În paranteză fie spus, consumul de sare în Japonia a fost şi este excesiv de mare. Un alt produs culinar în care se combină şi *matsutake* este o supă foarte îndrăgită de japonezi, *dobinmushi*. Pe lângă ciupercă, aleasă să fie mică şi tânără, se mai adaugă peşte alb, carne de pui şi o plantă aromată din familia trifoiului numită *mitsuba*. *Dobinmushi* se serveşte în vase de ceramică speciale.

Marea a oferit inepuizabile resurse alimentare - de la alge, creveţi, scoici până la imensa varietate de peşti - folosite fie separat, fie în amestecuri. Peştele *tai*, de pildă, se mânca tăiat în felii

subţiri nepreparat decât cu un adaos de sos picant. Altminteri, peştele este fiert în apă sau ulei, prăjit, fript la grătar, conservat şi transformat în făină.

Ca băutură, tradiţionalul *sake*, extras din orez fermentat, preparat, cu mijloace complicate, o iarnă întreagă, nu are mai mult de 14° alcool. Se bea cald, înainte de masă şi este plăcut la culoare, de un gălbui liniştitor. Japonezii mai foloseau o altă băutură, ceva mai tare, *shōsshu*, de aproximativ 25° alcool şi un fel de lichior numit *mirin*. Ambele se beau ocazional, sake-ul rămânând preferinţa lor majoră. Se înţelege că în obiceiurile japoneze mai intrau şi alte băuturi. După sake, tot cu alcoolizare slabă, era preferată berea. Deasupra tuturor însă, japonezul a fost şi este un băutor de ceai.

O caracteristică a mesei japoneze a rămas aceea a folosirii mai multor feluri de mâncare. Desigur, nici un japonez nu se aşază la masă cu gândul să ingereze cantităţi uriaşe de alimente. El este satisfăcut de aranjamentul estetic al mesei, de multitudinea preparatelor şi se va aventura să guste din fiecare câte puţin. Stând jos pe *tatami*, peste care se aşază *zabuton*-ul, un fel de pernă, japonezul avea în faţă o masă scundă, lăcuită, garnisită cu vase şi farfurii minuscule din porţelan sau din lemn lăcuit, în forme diverse şi culori variate, cu intenţia vădită de a sublinia prin contrast „frumuseţea" vreunui preparat culinar. Un singur vas mai mare, ca un castron din lemn, era destinat *gohan*-ului, orezului fiert. Din el, fiecare se servea şi îşi punea în propriul bol pentru orez atât cât îi trebuia. Uneltele de mâncat obişnuite erau aşa-numitele *hashi*, beţişoarele din lemn. Mai pretenţioase, s-au folosit uneori *hashi*-uri din fildeş, os sau metale preţioase.

Masa începea cu nişte feluri preliminarii de mâncare, dintre care amintim *suimono* (supa din bob), *kuchi-tori* (omletă care se mai numeşte şi *omureto*), un preparat din peşte sub formă de chiftele (*kamaboko*), peşte fript la grătar (*hachi-zakana*), o specie de tocăniţă din peşte, carne de pui, rădăcină de lotus, cartofi şi lichior (*uma-ni*), o supă de peşte cu ciuperci (*chawan*), o supă cremă (*chawan-mushi*). Printre alte feluri de mâncare, socotite a fi din cele importante, amintim o altă supă de peşte care urmează, alge comestibile (*tsubo*) şi bob (*shiru*), peştele rasol *o-hira*, peştele crud în oţet cu legume reci (*namasu*) salată din legume foarte sărate (pătlăgele, varză, ridichi) şi marinate (*ko no mono*).

Fără îndoială, fiecare popor îşi are zestrea sa de obiceiuri, unele asemănătoare cu ale altor neamuri, altele absolut specifice. În orice ţară, oamenii îşi fac adeseori cadouri, la anumite ocazii, dar, nicăieri, darul oferit unui semen nu capătă o asemenea greutate şi semnificaţie ca în Japonia. Japonezii au un cult deosebit pentru a respecta eticheta ce impune alegerea şi dăruirea unui obiect, atunci când tradiţia o cere. Cel mai frecvent, cadourile se aduc celui pe care îl vizitezi. Femeile, mai ales, se îngrijesc de respectarea acestei tradiţii a dăruirii unui mic obiect, numit *temiyage* (obiect artizanal, produs al meşteşugurilor, uneori unicate preţioase). Chiar dacă cel vizitat este mai înstărit decât oaspetele său, nu se va sfii să primească darul oferit, ba să se şi bucure în modul cel mai elocvent cu putinţă. El ştie că aceeaşi etichetă îl obligă să întoarcă darul musafirului la plecarea acestuia din casa sa. Vecinătatea aducea, în trecut, mai ales, obligaţia cadourilor reciproce între

oameni. Noii veniţi trebuiau să aducă sau să trimită daruri viitorilor vecini pe distanţa a cel puţin trei case în jur. Darul, numit *soba*, ca simbol al bunei vecinătăţi, deschidea posibilitatea unui schimb asemănător pentru o viaţă întreagă. Darul, constând în figurine din grâu sau cupoane din pânză, era însoţit de formulele de politeţe adecvate evenimentului. Un cadou, ca amintire a vizitării unui loc, se oferea oaspetelui în tovărăşia căruia gazda a petrecut momente plăcute. Acest dar, numit *omiyage*, nu avea decât o valoare simbolică, obiectul în sine fiind fără valoare deosebită.

În trecut, Japonia se putea apăra foarte puţin de calamităţile şi evenimentele nefaste care se abăteau pe neaşteptate. Mişcările seismice, incendiile, seceta, inundaţiile puneau colectivitatea în pericol şi fiecare om luat în parte se afla în impas. Totuşi, aşa cum la momente de sărbătoare şi festivitate solidaritatea şi simpatia oamenilor se făceau simţite, tot astfel în nenorocire, aceeaşi oameni se grăbeau să sară în ajutorul celorlalţi, venind în întâmpinare cu daruri în obiecte şi bani. Cel mai adesea, darul se materializa în adăpostul oferit, în lemnele pentru foc, cărbunii pentru încălzit şi apa de băut, vesela sau îmbrăcămintea necesară ca un prim ajutor. În comunitatea restrânsă a satului, aşa cum se caracteriza viaţa socială a Japoniei de odinioară, sentimentul civic al datoriei faţă de celălalt, imboldul de întrajutorare îndemnau omul să ofere *omiyage*-ul, darul său în împrejurări importante ale vieţii cum ar fi căsătoria sau înmormântarea. Banii dăruiţi tinerilor căsătoriţi trebuiau să le vină în ajutor pentru momentul pornirii în viaţă, moment dificil dar care putea fi transformat cu ajutorul colectivităţii într-unul fericit. Darul funerar, venit de la prieteni şi cunoştinţe, era menit să ajute familia îndoliată pentru a împlini cu demnitate întreaga ceremonie prevăzută la înmormântare. Nu este mai puţin adevărat că familia decedatului era obligată la un cadou de răspuns după funeralii care trebuia să fie chiar mai consistent decât ajutorul primit. Dacă mai socotim şi parastasele pe durata a câteva zile, acele mese în scopul „risipirii tristeţii", vom putea înţelege de ce unele familii, de dragul respectării etichetei şi tradiţiei riscau să se ruineze.

Daruri se mai ofereau cu prilejul naşterii unui copil, al unei mutări, al înaintării în grad, al terminării studiilor sau obligaţiilor militare, la început de an şcolar, la obţinerea unei slujbe sau deschiderea unei prăvălii. În timpul diferitelor sărbători (în luna martie a fetiţelor, în luna mai a băieţilor, în perioada Crăciunului etc.) se ofereau cadouri celor mici. Daruri cu totul speciale erau pregătite în luna ianuarie, aşa-zisele „daruri ale Anului Nou", *toshidama*, în anotimpul verii când la altarele morţilor se ofereau cadouri pentru „anotimpul bun" (*chugen*), sau în a doua jumătate a lunii decembrie, „darul de sfârşit de an" numit *seibo*. Acesta din urmă simboliza sentimentele reciproce de respect, mulţumire şi recunoştinţă pentru favorurile sau amabilităţile făcute de celălalt pe tot parcursul anului, în speranţa că relaţiile cordiale se vor perpetua şi în viitor. *Seibo* mai avea rostul să îndrepte toate omisiunile de cadouri sau felicitări din timpul anului expirat, ocazia în care se ştergea orice impoliteţe comisă.

Odată cu sărbătorirea anumitor vârste, celor care împlineau 66, 77, 88 sau 90 de ani li se ofereau şi cadouri.

Plecarea cuiva la drum lung îi aducea din partea celor rămaşi „darul de plecare" (*senbetsu*), ca un simbol al contribuţiei lor la cheltuielile de călătorie. Obiceiul se aplica atât în ocazia unui drum peste hotare la studii, cât şi în aceea a unei excursii simple prin ţară. Desigur, la întoarcere, călătorul venea cu darul său numit *miyage-banashi*, adică acea relatare a călătoriei sorbită cu nesaţ ca orice

poveste înfrumuseţată de neprevăzut, de ciudăţeniile lumilor îndepărtate, cu savoarea noului, a inaccesibilului.

Printre obiceiurile japoneze care caracterizau epocile dinainte de Restauraţia Meiji, merită să amintim acela al ghicitului. Prezicerea viitorului în Orientul îndepărtat a fost o ocupaţie din cele mai pasionante. Ca şi alte elemente de civilizaţie sau de structurare a vieţii sociale, divinaţia, alături de variatele forme ale superstiţiei populare (astrologia, chiromanţia, fiziognomia, alcătuirea horoscopului, prezicerea viitorului după vise) au venit în Japonia din China. Încă înainte de dinastia Yin (secolul al XIV-lea î.Hr.), în China se practica divinaţia pe carapace de broască ţestoasă şi în firele de coada şoricelului. Prin intermediul coreenilor, aceste modalităţi de ghicire a viitorului au trecut în Japonia la curtea imperială condusă de împărăteasa Suiko (592-628) şi de prinţul Shōtoku. Exista chiar un „birou al divinaţiei", un fel de minister cu preocupări astrologice şi astronomice, şi care avea îndatorirea de a stabili calendarul. În istoria japoneză e menţionat marele astrolog Ane no Seimei, dar şi fiul său, succesor merituos, Marele Prezicător Yoshihira. Acesta a fost în slujba a doi împăraţi, Sanjō (1012-1016) şi Go-ichijō (1017-1036). O metodă preferată de divinatori (şi în China veche) a fost aceea a „celor opt diagrame". Se foloseau baghete de ghicit şi bucăţi de lemn desenate cu linii orizontale, unele întregi, altele întrerupte la jumătate. Mânuirea acestui instrument se făcea cu o misterioasă şi complicată pricepere, divinaţie numită *eki* adică „a schimbărilor", extrem de veche, încă de pe vremea lui Confucius care îşi recunoştea deschis neputinţa de a folosi cum se cuvine angrenajul respectiv. Se înţelege că mai aproape de zilele noastre, ghicitorii nu-şi mai fac atâtea scrupule ca legendarul filozof şi practică şarlatania lor rentabilă cu aplombul necesar. Oamenii vin să capete sfaturi pentru tot soiul de împrejurări, să ştie dinainte dacă o zi e potrivită celebrării căsătoriei, începerii unei călătorii, dacă e oportun momentul pentru a adopta un fiu sau dacă nu e cazul încă să se mute în altă locuinţă.

Schimbările radicale în viaţa socială a Japoniei au dus la diminuarea interesului pentru divinaţie, au trecut în planul secund preocupări de natura şi factura superstiţiei şi au estompat obiceiurile străvechi. Nu ne mai aşteptăm, de pildă, să vedem pe străzi, ca altădată, oamenii purtând cu ei lampioane de hârtie. Picturile vechilor maeştri ne demonstrează însă că în trecut obiceiul de a duce cu sine un lampion era extrem de puternic înrădăcinat. Erau atât de obişnuiţi cu lanternele, încât până şi echipele de supraveghere a incendiilor soseau la locul calamităţii, luminate de flăcări uriaşe, cu lanternele în mână. Numai lampioanele din hârtie luminau străduţele, iar culoarea hârtiei folosite indica până şi profesia locatarului sau a purtătorului respectivului obiect. Electricitatea nu a desfiinţat în întregime un obicei pitoresc; lampioanele şi-au transferat existenţa în împrejurarea limitată ca timp, a anumitor sărbători, atunci când sufletul japonezului se îndreaptă spre trecutul tradiţional.

În încheierea acestui capitol care a intenţionat să ilustreze bogăţia de obiceiuri tradiţionale şi semnificaţia lor în lumea niponă, se cuvine să aşezăm în lumină aşa-zisa „ceremonie a ceaiului", numită de japonezi *cha no yu*.

Literal, *cha no yu* înseamnă „apă fierbinte, pentru ceai", dar uzanţa îndelungată a expresiei a înnobilat sensul şi i-a transferat acel înţeles cu încărcătură estetică fără de care aproape nimic din ceea ce este japonez nu poate fi întrezărit. Într-adevăr, în jurul ceremoniei ceaiului se grupează toate

liniile de forţă ale înţelegerii frumosului. Întreg eşafodajul estetic al vieţii este construit pe principiile *cha no yu*-ului. În aria de manifestare a acestei ceremonii îşi dau întâlnire mai toate modalităţile de expresie ale simţirii japoneze, de la sobrietatea, simplitatea şi discreţia rafinată a gesticii, tălmăcite în orice cult (fie el religios, fie laic), până la sugestiile generoase şi fertile care au influenţat plastica, estetica vizuală şi nevoia de exprimare, toate la un loc se întrepătrund, îşi dau întâlnire în ceremonia ceaiului pentru a dezvălui sufletul japonez interiorizat, meditativ, bucuros de echilibru pe linia stăpânirii de sine, a lipsei de violentare a bunului gust, amator de culori calde şi pastelate, de tăceri expresive, de asimetrie şi de cadenţe blajine.

Poate părea ciudat unui occidental că simpla înghiţire a unei ceşti de ceai e capabilă să adune atâtea semnificaţii. Şi totuşi, timpul a făurit prin selecţie o caligrafie a mişcărilor, un ritual sacru, singurul capabil să îndrume trăirea japonezului spre meditaţie şi calm. *Chanoyu* se dovedeşte şi astăzi, când este atâta nevoie de echilibru sufletesc şi de stavilă existenţei stresante într-o lume încleştată, robită preocupărilor şi întrebărilor majore impuse de grija pentru destinul nostru ca specie, *chanoyu* se dovedeşte, spuneam, o veritabilă terapeutică, uimitor de eficace. Nu trebuie să ne surprindă că, departe de a cădea în desuetudine, ceremonia ceaiului trăieşte astăzi în Japonia o revitalizare convingătoare, ba mai mult, interesul faţă de ea se extinde şi pe alte meridiane. Odată cu această terapeutică, practicanţii ceremoniei ceaiului dobândesc o altă înţelegere a perenităţii vieţii ca modalitate de manifestare estetică, îşi însuşesc o filozofie deloc pernicioasă, absolut lipsită de ambiţii, ca argument în favoarea celor mai grăitoare strădanii pacificatoare între oameni.

De la ce porneşte ceremonia ceaiului? Fantezia înaintaşilor orientali de azi s-a căznit şi a imaginat o legendă, frumoasă în felul ei şi suficient de naivă pentru a explica în mod satisfăcător cum s-a născut arbustul de ceai. *Chanoyu* se practică folosind numai ceaiul verde (*ocha)*. Există numeroase specii de ceai, dintre toate a rămas de folosinţă curentă, ales pentru calităţile sale, numai ceaiul verde. Arbustul, *Thea sinensis*, are frunzele veşnic verzi, bogate în cafeină, teobromină, tanin, uleiuri eterice etc. Face flori albe, parfumate, cu miros plăcut. Planta creşte spornic pe pantele dulci ale colinelor bine drenate. Deşi începe să producă după al treilea an, recolta cea mai fructuoasă de frunze se obţine în intervalul cuprins între vârsta de 5 şi 10 ani. Primul cules are loc la sfârşitul lunii aprilie sau începutul lui mai şi durează aproape o lună. Culesul următor se face în lunile iunie şi iulie. Frunzele se pot culege şi mai târziu dar se obţin recolte inferioare calitativ, net sub precedentele. Pentru prepararea ceaiului se folosesc, deci, numai frunzele nu şi florile. Efectul ceaiului este tonifiant, excitant, diuretic şi eubiotic digestiv. Ceaiul a fost importat din China ca medicament abia prin secolul al IX-lea, deşi pe continentul asiatic era cunoscut de foarte multă vreme. Pentru a fi şi mai exacţi, trebuie să adăugăm că numai din veacul al XIII-lea, în Japonia ceaiul a început să capete virtuţi ceremoniale şi să fie băut de tot mai multă lume.

Revenind la legendă, aceasta pretinde că un sfânt hindus pe nume Daruma (Dharma), ducându-şi existenţa de pustnic după obiceiul secolului al VI-lea, era obligat de credinţa sa să vegheze noapte de noapte şi să-şi rostească rugile neîncetat. Oboseala, în cele din urmă, l-a învins şi călugărul a adormit profund. E lesne de închipuit supărarea lui când s-a trezit a doua zi în zori şi când şi-a dat seama cât păcătuise faţă de canoanele austere ale religiei. Şi-a îndreptat necazul asupra propriilor pleoape socotindu-le vinovate că s-au închis prin taina somnului. Ca urmare, le-a tăiat şi le-a zvârlit în ţărână

cu dispreţ, dar miracolul abia atunci s-a produs. Din fostele pleoape ale sfântului a crescut arbustul ale cărui frunze, opărite, ofereau licoarea capabilă să-l ţină treaz pe oricine ar fi dorit să vegheze nopţi în şir.

Obârşia plantei este în China de miazăzi. În textele vechilor învăţaţi, ceaiul era pomenit cu diferite denumiri (*tu, ţeh, ciung, kha, ming*) şi elogiat pentru efectele sale mai degrabă medicale. Antichitatea chineză sesizase calităţile plantei şi o preţuia pentru puterea ei de a învinge oboseala, de a întări voinţa, a desfăta sufletul şi a îndrepta vederea. Taoiştii o numeau chiar „elixir al nemuririi", începând cu secolele al IV-lea şi al V-lea apare pentru prima oară termenul *cea* folosit de chinezii care trăiau în preajma Fluviului Albastru (*Yang-tse*). Ba, numeau băutura lor favorită într-un mod foarte poetic: „spuma jadului curgător". Modalitatea de a folosi frunzele era extrem de variată, fie că erau trecute prin aburi fierbinţi, fie strivite, amestecate cu orez, cu sare, cu coji de portocale sau cu lapte, ceapă ori mirodenii. Parte din obiceiurile străvechi se mai păstrează, izolat, în Tibet sau Mongolia.

Cum istoriseşte Okakura Kakuzo în a sa *Carte a ceaiului*, în secolul al VIII-lea, poetul chinez Lu Vuh scrie un prim tratat în trei volume despre ceai, carte intitulată *ciaking*, ceea ce ar însemna *Scriptura ceaiului*. China traversa perioada dinastiei Tang şi făcea cunoştinţă cu un început de codificare a legilor şi regulilor servirii ceaiului. Lu Vuh pretindea să se înlăture orice adaos la frunza de ceai în afară de sare. El a câştigat protecţia împăratului Taisung (763-779) şi a dobândit faimă de maestru, pentru ca ucenicii săi în ale ceaiului, numeroşi dar şi pricepuţi, să ducă mai departe tradiţia abia începută. Dacă în acea vreme se prefera porţelanul albastru pentru ceştile de ceai, mai târziu, în epoca dinastiei Ming, la modă avea să fie porţelanul alb. Sub dinastia Song, se părăseşte obiceiul de a se folosi sarea la preparatul ceaiului. Semnificativ pentru însemnătatea care o căpătase ceaiul, stă faptul că însuşi împăratul Kiasung (1101-1124) s-a învrednicit să scrie o lucrare despre ceai.

Pentru virtuţile sale, ceaiul este preluat, adoptat obiceiurilor sectei budiste sudice Chan din China. Această sectă şi-a însuşit o parte din învăţăturile taoiste, printre care şi aceea că „nemurirea stă în veşnica schimbare". Ceaiul capătă statut de ceremonial şi îşi făureşte un ritual aparte, amănunţit, relativ complicat, care va sta la originea ceremoniei ceaiului din Japonia veacului al XV-lea. Până atunci, se înregistrează în cronici, mai mult ca nişte ciudăţenii, faptul că în anul 729 împăratul Shomu al epocii Nara (710-794) oferă în castelul său din Nara un „banchet" cu ceai la 100 de călugări, că în anul 801 călugărul Saicho aduce din China nişte seminţe de ceai şi că, după anul 1191, se aduc alte seminţe de către Yeisai Zenji, un călugăr reîntors din China de sud unde studiase budismul zen. Plantaţiile sale de la Uji (de lângă Kyōto) vor deveni locul de unde se recoltează multă vreme, până în zilele noastre, ceaiul cel mai bun din Japonia. Ulterior, în prefectura Shizuoka, vor fi plantaţi alţi arbuşti aproape la fel de valoroşi.

Alte variante ale istoriei ceaiului în Japonia pretind că primele seminţe ar fi fost aduse în anul 805 de faimosul Dengyō Daishi, sfânt călugăr budist, sau că abia în secolul al XII-lea, preotul budist Myōe ar fi adus noi seminţe din China şi le-ar fi semănat la Toga no O din apropiere de Kyōto, de unde ar fi fost transplantate la Uji (varianta de ceai *matcha*).

Nemaifiind necesar să fie importate, frunzele de ceai dau în Japonia recolte bogate, iar ţara dezvoltă treptat viitoarea ceremonie a ceaiului, la început la curtea imperială şi printre aristocraţi,

ulterior la restul populaţiei.

Cu timpul, băutului ceaiului i se adaugă diferite îmbunătăţiri şi divertismente cum ar fi aşa-zisul „concurs al ceaiului" (*tocha*) care consta în ghicitul varietăţii şi calităţii ceaiului gustat. „Degustătorii" erau răsplătiţi mai mult pentru a se amplifica fastul şi strălucirea momentului.

În secolul al XIII-lea, călugărul Eisai (1142-1215) reuşeşte să-l determine pe shōgunul Minamoto no Sanetomo, care a domnit între 1203 şi 1218, să renunţe la patima beţiei pentru a trece la băutul ceaiului. Eisai a introdus în Japonia şi budismul zen, adoptat de războinicii epocii Kamakura care au făcut din ceai băutura lor religioasă. Nu putem trece cu vederea însă că întrunirile samurailor pentru băutul ceaiului erau un pretext la fel de bun pentru petreceri scandaloase. Eisai a scris pentru shōgunul său chiar şi o broşură inititulată „Despre efectul salvator al degustării ceaiului". În scrierea sa explică amănunţit modul în care licoarea verde „reglementează funcţia celor cinci (?) viscere şi îndepărtează spiritele rele". Ceremonialul recomandat de Eisai rămânea de esenţă religioasă pentru că, în timpul degustării ceaiului, se practica şi adoraţia faţă de strămoşi, se rosteau rugăciuni, se ardea tămâie, iar tamburinele şi celelalte instrumente de percuţie îşi rosteau glasul lor ciudat la fel ca în templele budiste.

După anul 1330, prima fază a evoluţiei ceremoniei ceaiului (să o numim „medico-religioasă") este depăşită şi înlocuită cu o fază a „luxului". Secolul al XIV-lea a asistat la ceremonii exagerate, de mare lux, ca nişte festivităţi ale curţii imperiale, ori de câte ori se bea ceai. Daimyō-ii, vasalii shōgunului, participau zi de zi la ceremonia ceaiului desfăşurată în încăperi decorate fastuos, aşezaţi pe canapele căptuşite cu piei de animale exotice, de tigri şi leoparzi. Pereţii străluceau de ţesături fine, brocarturi alese, tablouri budiste. Vasele folosite erau din aur şi din argint, participanţii purtau săbii protejate în teci grele cu incrustaţii preţioase. În aer pluteau miresme fine, gustările constau din trufandale, rarităţi marine, păsări miraculoase, dulciuri magnifice. Începutul întrunirilor se făcea prin concursul şi ghicitul speciei de ceai oferite, iar câştigătorul era răsplătit cu generozitate.

Ulterior, intervine rigoarea; în secolul al XV-lea ceremonia ceaiului e codificată aşa cum, cu mici adăugiri, o cunoaştem şi astăzi. Se intră în a treia fază de evoluţie, aceea numită „estetică". Un rol important în acest sens l-a avut preotul budist Murata Juko (Shukō) care a pronunţat pentru prima oară expresia „cha no yu". Principiile stabilite de el au fost completate şi îmbunătăţite mai târziu de maestrul Sen no Soyeki sau Rikyū, fost elev al lui Take no Jo-o. Înainte de el, shōgunul Ashikaga Yoshimasa, pasionat de ceai, a abdicat din funcţie şi s-a consacrat ceremoniei. Timpul şi-l petrecea în palatul Ginkakuji din Kyōto, întovărăşit fiind de favoriţii săi, preoţii budişti Shukō şi Shinō. Se spune că Shinō a născocit o lingură specială, de unde a rămas tradiţia rafinaţilor de a-şi fabrica fiecare câte o lingură personală. Shōgunul l-a însărcinat pe Sōami, fiu al lui Geami (1431-1485) şi nepot al lui Noami (1397-1471), ambii artişti şi maeştri ai ceaiului, să întocmească nişte reguli pentru a fi respectate ca ceremonial, dar nici el nu a împlinit nevoia de ordine în tipicul momentului sărbătoresc al sorbirii ceaiului. Abia Rikyū va face mult dorita delimitare a ritualului.

Meritul lui Rikyū, care a activat sub ocrotirea shōgunului Tomi Hideyoshi (1536-1598), a fost acela de a fi înfiinţat prima „casă de ceai"; până la el, ceremonia ceaiului avea loc în încăperile palatelor. Hideyoshi, în anul 1587, a adunat în palatul său din Fushimi pe cei mai mari cunoscători în ale ceaiului (printre ei se afla şi Sen no Rikyū /1521-1591/), pentru a se sfătui şi a încropi codificarea

regulilor *chanoyu*-ului. De aici încolo, *chanoyu*, ca artă de sine stătătoare va polariza interesul multor japonezi şi va dirija destinul estetic al altor arte tradiţionale (ikebana, grădinăritul peisagistic, ceramica, arhitectura, pictura, literatura etc.) devenind o chintesenţă a culturii japoneze, o religie a artei vieţii, o preamărire a curăţeniei şi desăvârşirii. Practic, Rikyū înlocuieşte stilul încărcat *Rikka* cu unul simplu, necomplicat, numit *Nageire* sau *Chabana* (aranjamentul floral al ceaiului). Rikyū a avut printre discipolii săi pe Oribe Furuta, Otayuraka, Koyetsu, Kobori-Enshu, Katagari-Sekishu. Odată cu aceştia, principiile filozofice şi estetice ale zen-ului pătrund în viaţa cotidiană a japonezilor. Simplitatea este ridicată de Rikyū la rangul de canon estetic. În ciuda meritelor sale, Rikyū a avut viciul lăcomiei după averi şi a recurs la acte necinstite pentru a se îmbogăţi. Hideyoshi nu l-a iertat şi a poruncit uciderea marelui său maestru de ceai.

În secolul al XVII-lea, ikebana se desparte de ceremonia ceaiului pentru a deveni o artă de sine stătătoare. Arhitectura, de pildă, cunoscută prin simplitatea interiorului, nu face altceva decât să împrumute austeritatea, „golul" din camera pavilionului de ceai. „Golul" a fost metafora preferată a lui Lao-tse, întemeietorul taoismului. El afirma că adevăratul temei al lucrurilor s-ar afla numai în gol. De pildă, realitatea unei încăperi se defineşte în golul format de pereţi, nu în pereţii în sine, la fel cum golul vasului este cel important şi nu materia care-i alcătuieşte forma. Golul posedă întreaga forţă pentru că el poate cuprinde totul, inclusiv mişcarea. Arta a împrumutat sugestiile metaforei taoiste. Opera de artă nu trebuie să ofere totul, rostirea ei se impune a fi incompletă, opera de artă trebuie să aibă „goluri" iar admiratorul să fie îndreptăţit să contribuie la întregirea ideii artistice. O asemenea soluţie permite iubitorului de artă să se identifice cu capodopera, să o recreeze pentru sine, să şi-o alăture crezului său estetic.

Vestita şcoală de pictură *Korin*, fondată de Honnami Kyoetsu (1557-1637), ceramist, artizan în lăcuit şi maestru al ceremoniei ceaiului, s-a bizuit pe elementele chanoyu-ului. Desenele, imaginile decorative incrustate în lac (din argint, aur şi sidef) pe ceşcuţele de ceai, trebuiau făcute de artişti, şi ei existau în acel veac al XVII-lea. Nepoţii lui Honnami au fost şi ei nu mai puţin faimoşi decât strămoşul lor. Ogata Korin (1658-1716), strălucit artist, alături de Koho şi Kenzan au făcut gloria artei legate de ceremonia ceaiului.

În ce constă, de fapt, ceremonialul degustării ceaiului? S-ar putea răspunde, simplificând lucrurile, reducându-le la un rezumat gestual, că, în ultimă instanţă, ceremonia nu este altceva decât înşiruirea unor mişcări care pregătesc cele două-trei ceşcuţe de ceai pentru a le bea cât mai lent cu putinţă şi a irosi vremea. În realitate, ceremonia ceaiului trebuie desluşită în cu totul alt mod. Lentoarea şi formalismul gesturilor, departe de a crea timpi morţi, oferă participantului prilejul de adâncire în sine, de autoanaliză, autocunoaştere, şi adună firele păcii interioare într-un buchet cuprinzător al meditaţiei filozofice. În felul acesta, sufletul omenesc se modelează, se disciplinează spre sfera poeziei gesturilor ritmice, el izbuteşte să evadeze din cuprinsul dorinţelor pământeşti violente, se înveşmântează în solemnitate, în acea solemnitate a firescului armonizată cu lucrurile şi natura înconjurătoare. Economia gesturilor simbolizează eficacitatea şi precizia acţiunilor omeneşti spre care năzuim instinctiv. Principiul estetic al cultului ceaiului, extras din filozofia zen, este materializat în austeritatea extremă a ambientului în care se desfăşoară ceremonia. Simplitatea, ca notă dominantă a ceremoniei, îi invită pe participanţi să accepte contemplaţia frumosului spontan, să

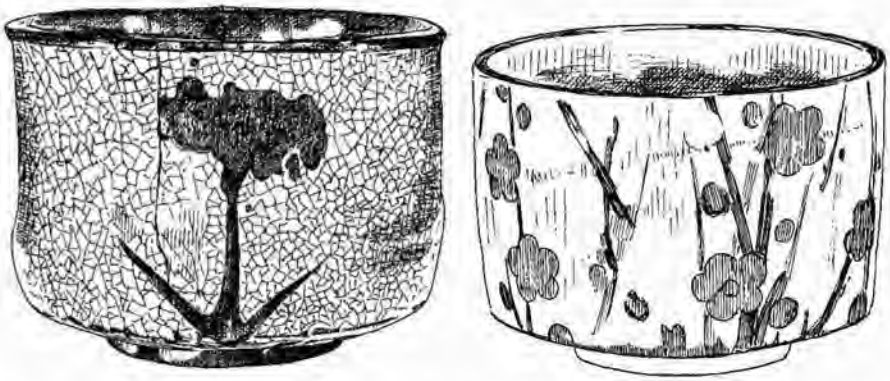
se integreze naturii. Artă rafinată, *chanoyu* biruie prin bucuria pură a contemplaţiei estetice; este un îndreptar care unifică arta şi morala cu scopul mărturisit al perfecţiunii şi al purităţii. Simţul măsurii izvorât din arta ceaiului, raportat la dimensiunea majoră a universului înconjurător, îl situează pe om în adevărata sa lumină. Arta vieţii, după conceptul taoist, constă într-o statornică potrivire cu ceea ce ne înconjoară, în păstrarea măsurii lucrurilor.

Ceremonia ceaiului respectă patru principii: al armoniei (*wa*), al respectului sau reverenţei (*kei*), al purităţii (*sei*) şi al liniştii **(***jaku***).**

Pentru a descifra mai bine cum se desfăşoară o ceremonie a ceaiului, după codul stabilit de Rikyū, este necesar să descriem *unde* are loc, propriu-zis, chanoyu-ul. Ar fi poate prea pretenţios termenul de „complex al ceaiului" pentru a desemna cele câteva elemente arhitecturale acceptate tradiţional. Ar fi pretenţios pentru că, în realitate, totul e alcătuit cu o simplitate uimitoare, cu modestie sau chiar sărăcăcios. Ceremonia a fost gândită să aibă loc în aşa-numita „casă a ceaiului" (*sukiwa),* ceva mai mult decât o colibă, cu aer improvizat şi auster, o construcţie deloc solidă, care sugerează, prin materialul folosit (lemn, paie, bambus), provizoratul. Există o grădină a ceaiului împărţită arbitrar într-o porţiune exterioară şi una interioară. La exterior, adică lângă intrare, o construcţie modestă destinată aşteptării, poartă numele de *yoritsuki* (înainte vreme se chema *machiai***)**. Aici, oaspeţii, poftiţi din timp la ceremonie, cu cel puţin 2-3 zile înainte, după ce aceştia au acceptat şi au mulţumit pentru invitaţie (procedeu numit *senrei*), se aşază cu calm pe bancheta *koshikake* până ce sosesc toţi invitaţii. De aici, drumul spre încăperea pentru ceai porneşte sub forma unei poteci înguste, *roji***,** nu mai lungă de 10-15 m, presărată din loc în loc cu pietre, la distanţa convenabilă pentru pasul oaspeţilor. Aleea *roji* care îl conduce pe invitat de la *machiai* la casa ceaiului, nu reprezintă altceva decât un prim popas, un început de trecere în pas lent spre starea de meditaţie. Se întrerupe astfel legătura cu lumea din afară şi, sufleteşte, se realizează starea propice desfătării estetice de mai târziu. La capătul aleii îl aşteaptă aşa-numitul *tsukubai*, sursă de apă, unde oamenii se purifică, se spală înainte de a pătrunde în *kakoi* sau „îngrăditura" din sala de ceai afectată propriu-zis ceaiului. Grădina prin care au trecut participanţii la ceremonia ce va urma, nu mai mult de 5 la număr, are în mod obligatoriu câteva elemente caracteristice: arbuşti şi pomi din specii colorate şters, plante cu frunză verde perenă (bambuşi, ferigi, pini), lampioane tradiţionale vechi din piatră, invadate de muşchi şi licheni, în aşa fel încât cromatica locului să fie odihnitoare, deloc stridentă. Trecerea prin grădină trebuie să devină o introducere pentru pătrunderea în lumea interiorizată, austeră şi rafinată a viitoarei ceremonii. Intrarea în *chashitsu,* sala de ceai, se face printr-un spaţiu îngust şi scund, o uşă numită *nijiri-guchi,* construită astfel cu un rost bine definit. Intrând, trebuie să laşi afară sabia (samuraii, precum ştim, purtau odinioară câte două săbii) şi să-ţi pleci capul în semn de umilinţă. Cei intraţi în *chashitsu* deveneau, în acele condiţii, pe deplin egali.

Sala de ceai este un spaţiu aproape gol. Fără mobilier, cu numai o *tokonoma* având un rulou atârnat **(***kakemono*) sau o ikebana adecvată anotimpului. Suprafaţa încăperii, în mod tradiţional, avea 4 ½ *tatami* (aproximativ 9 m^2), dar în unele împrejurări spaţiul s-a restrâns până la 2 *tatami*, ceea ce era de natură să creeze o şi mai mare intimitate a participanţilor. Podeaua este scobită într-o parte pentru fixarea instalaţiei de încălzit apa. Alături, o încăpere şi mai mică, de fapt o tindă numită *mizu-*

ya, este destinată spălării şi depozitării instrumentarului folosit la ceremonie.



Simplitatea alcătuirii casei ceaiului o asemănăm cu mănăstirile zen. Ca şi în *sukiya*, interiorul mănăstirii este gol, în afară de firida din mijloc, altarul unde stau adăpostite statuile lui Bodhidharma (întemeietorul sectei respective), ale lui Sakyamuni, Cashiapa şi Ananda (ultimii doi fiind primii patriarhi zen). Altarul zenist a dat naştere acelei firide din casa japoneză numită *tokonoma*. Călugării zen îşi beau ceaiul verde în meditaţie, aşezaţi în faţa statuii lui Bodhidharma. De aici a izvorât arta ceremoniei ceaiului.

Instrumentarul utilizat la ceremonia ceaiului s-a selectat în mod tradiţional până la acel inventar absolut obligatoriu şi astăzi. În principiu, e alcătuit din materiale simple, cu forme aerate. Cu cât obiectele sunt mai vechi, cu atât sunt mai preţioase. Cu o excepţie: polonicul din bambus, de formă cilindrică, numit *hishaku*, trebuie să fie întotdeauna nou, tot aşa cum prosoapele de pânză albă vor fi imaculate, nefolosite până atunci. În rest, cutiile pentru păstrarea pulberii de ceai, numite *chiare*, *natsume*, *usuchaki* sau *usuchi*, sunt adevărate bijuterii lăcuite în negru. Aceste cutii sunt la rândul lor adăpostite în săculeţi speciali din mătase. Linguriţa uşor turtită cu care pulberea de ceai din cutii se ia pentru a fi pusă în bolul invitatului se numeşte *chashaku* şi e făcută în marea majoritate a situaţiilor din bambus. Bolul pentru ceai, ceştile **(***chawan***)** au dimensiuni variabile, mai mari sau mai mici, în funcţie de momentul ceremoniei. Sunt fabricate dintr-un porţelan alb, ştiut fiind că fondul alb păstrează pentru ceai nuanţa cea mai îmbietoare, verde-olive. Se mai foloseşte şi un soi de pămătuf din bambus (asemănător cu un bătător de ouă), numit *chasen*, cu ajutorul căruia se bate şi se amestecă ceaiul. Două feluri de vase pentru apă, unul pentru apa proaspătă (*mizuzashi*), altul pentru apa rămasă (kensui), ceainice, vasul cu jăratic, tava pentru cărbuni, un alt vas din fontă în care se fierbe apa, nişte bile din metal care se aşează pe fundul vasului de fontă, suporturi pentru adăpostirea instrumentarului, iată tot atâtea alte obiecte modeste dar absolut funcţionale, ajutătoare în desăvârşirea ceremonialului.

Chanoyu are patru momente principale în desfăşurarea ei pe durata a aproximativ 4 ore. Primul moment este *kaiseki*, după denumirea mâncării frugale oferită oaspeţilor pe scurta perioadă de 15-20' cât timp aceştia aşteaptă sosirea gazdei. Momentul slujeşte la stabilirea ierarhiei invitaţilor şi chiar se desemnează cine va fi oaspetele de onoare (cel mai vârstnic sau cel cu situaţia socială mai pregnantă). După şederea în *machiai*, gazda îşi conduce invitaţii pe poteca *roji* spre locul de spălare, traversând grădina. În pragul *chashitsu*-lui lumea se descalţă, îşi schimbă şosetele, intră şi apoi zăboveşte în faţa tokonomei, prilej de a admira în tăcere kakemono-ul atârnat. Liniştea este deplină.

După ce fiecare şi-a ocupat locul cuvenit, abia dacă se aude clocotul apei care fierbe şi dansul bucăţelelor de metal pe fundul vasului, special aruncate acolo pentru a da naştere unor zgomote discrete şi îmbietoare.

În al doilea moment al ceremonialului, *nakadachi*, intervine o pauză în care invitaţii ies şi aşteaptă pe banca de lângă casa de ceai. Bătaia în gong (*dora*) vesteşte momentul următor, cel mai însemnat, aşa-numitul *goza-iri*. Oaspeţii se spală din nou pe mâini şi îşi clătesc gura cu apă curată, apoi reintră. În tokonoma, gazda a înlocuit între timp kakemono-ul şi a aşezat o ikebana. După indicaţiile rămase de la Rikyū, sunt preferaţi bobocii de floare în locul unei flori mature. Încăperea a fost luminată, mai mult prin culisarea paravanelor în aşa fel încât gesturile lente, studiate şi sugestive ale gazdei să poată fi urmărite până în cel mai mic amănunt. Stăpânul casei intră purtând cutia de ceai în mâna dreaptă şi *chasen*-ul, *chashaku*-ul împreună cu ştergarul alb din pânză în mâna stângă. Apa fiind fiartă, nu rămâne decât să se prepare ceaiul prim, cel gros ca o pastă, numit *koicha* (se folosesc frunzuliţele arbustului în vârstă de 27-70 de ani), în cupa *chawan* cea mai mare. Din acest *chawan* vor bea pe rând toţi cei prezenţi începând cu gazda, bineînţeles ştergând de fiecare dată buza bolului cu şerveţelul din hârtie. Licoarea arată ca o cremă de mazăre atât la culoare, cât şi la consistenţă. De preferinţă, frunzele folosite sunt pregătite dinainte sub formă de pulbere (*matcha*). Toate gesturile se fac cu grijă şi cu o lentoare fascinantă în admiraţia invitaţilor. Acum se înregistrează adevărata măiestrie, în poezia mişcării braţelor, a degetelor, în înclinaţia capului sau în direcţia privirii.

Încheierea ceremonialului se face cu al patrulea moment ce constă în prepararea şi băutul ceaiului subţire (*usucha*) pregătit din frunzele arbustului în vârstă de 3-15 ani. Spre deosebire de momentul anterior, acest ceai se serveşte în *chawan*-uri mai mici, fiecare invitat având propria sa ceaşcă. Pe tot timpul băutului de *usucha* (aproximativ o oră), oamenii meditează liniştiţi, cu detaşare de lumea înconjurătoare. Unii întrerup tihna celorlalţi (curtoazia o cere!) exprimând în formule standardizate sau născocite pe moment întreaga admiraţie pentru aroma băuturii, pentru decoraţia de pe ceşcuţe, forma şi desenul unui obiect sau altul care a servit la ceremonial. Adeseori se încearcă să se stabilească originea ceaiului (sunt foarte multe varietăţi: Hison, Akin, Tonkay etc.), atelierul unde a fost făurit ceainicul, proveniența ustensilelor...

Impresia cea mai puternică o produc culorile estompate, pastelate, asimetria mobilierului şi a încăperii, simplitatea sădită intenţionat şi întreţinută cu grijă în tot ce concură la reuşita momentului. Chiar şi hainele participanţilor nu se abat de la regula simplităţii. Kimonourile îmbrăcate au culori discrete şi sunt marcate cu blazonul familiei. Invitaţii mai poartă asupra lor un evantai şi un pachet minuscul de şerveţele din hârtie (*kaishi*). Nimic din ce este îmbrăcăminte nu face obiectul admiraţiei celorlalţi, elogiile sunt îndreptate numai spre obiectele casei de ceai şi spre abilitatea gazdei de a împlini ceremonialul după canoane. Asimetria şi irepetabilitatea detaliilor sunt preferate, potrivit principiilor taoiste şi zeniste, care pretind că e mai de preţ drumul prin care se ajunge la desăvârşire decât desăvârşirea însăşi.

Ca şi în alte împrejurări ale artelor japoneze, găsim în evoluţia ceremoniei ceaiului mai multe şcoli, toate provenite din trunchiul familiei maestrului Rikyū. Cele mai însemnate trei şcoli, existente şi astăzi, ar fi Omote-senke, Ura-senke şi Mushakoji-senke fondate fiecare dintre ele de către un nepot al lui Rikyū. Ar fi de amintit şi şcolile Sekishu şi Unshu, de mai mică importanţă.

Spiritul chanoyu-ului este încă viu şi adânc înrădăcinat în viaţa contemporanilor noştri japonezi deşi au trecut patru secole de când maestrul Sen no Rikyū i-a fixat regulile. În Japonia de astăzi există aproape 30 de instituţii de *chanoyu* cu mai bine de un milion de amatori. Cursurile se fac cu maeştri de seamă, profesionişti ai acestei arte care oferă pace sufletească, detaşarea de încercările vieţii citadine, trepidante şi active.

Ceremonia ceaiului se practică astăzi în câteva împrejurări aparte şi fiecare prilej poartă un nume distinctiv: ceaiul de amiază (*shogo no saiji*) durează între orele 11 şi 30' şi 16; ceaiul de la răsăritul soarelui (*akatsuki no chanoyu*) între orele 3 şi 6 dimineaţa, ceaiul de dimineaţă (*asa no chanoyu*) care începe la ora 6 în timpul verii, ceaiul de după-amiază (*hango no chanoyu*) între orele 9 şi 13, ceaiul conversaţiei de seară (*yobanashi no chanoyu*) cu începere de la ora 18, sau ceaiurile în ocazii cu totul speciale, cum ar fi privitul florilor, al lunii etc. (*rinji no chanoyu*).

Se păstrează neştirbit obiceiul ca la 3-4 zile de la ceremonie, foştii invitaţi să trimită în scris gazdei câteva cuvinte de mulţumire. Cei mai scrupuloşi se prezintă personal şi aduc mulţumirile lor, tradiţie numită *korei*.

Deşi olandezii au adus ceaiul în Europa încă din anul 1601, în Franţa planta a fost cunoscută pe la 1636, în Rusia din 1638 şi în Anglia din anul 1650, abia în ultimele 3-4 decenii au luat fiinţă, în afara Japoniei, câteva nuclee de însuşire a chanoyu-ului. Popularitatea crescândă a artei ceaiului a făcut ca şcoala cea mai importantă, Ura-senke din Kyōto, să deschidă nu mai puţin de 11 sucursale în S.U.A., Brazilia şi Argentina. Pentru occidentalii care domiciliază în Japonia, a luat fiinţă o organizaţie denumită „Ceremonia Ceaiului Internaţional" cu sediul în Tōkyō al şcolii Ura-senke, în Nibancho, Chiyoda-ku. Acolo au loc demonstraţii practice iar amatorii primesc toate explicaţiile necesare pentru o desăvârşită aplicare a principiilor artei ceaiului.

Este atât de înrădăcinat spiritul chanoyu în lumea japoneză, încât expresii legate de ceai definesc psihologia şi comportamentul individului. De pildă, japonezul spune despre cineva care este nepoliticos, insensibil sau chiar grosolan că este „lipsit de ceai", iar despre altul care se comportă zgomotos şi fără tact că are „prea mult ceai".

CAPITOLUL VII
STRUCTURĂ ETICĂ. LEGISLAŢII. MORALĂ.

Mă-mpinge o pierzanie să mă prefac
În stâncă sau în rădăcini cu piatra căpătâi
În moarte

Iwa no Hime

Dacă ne gândim la trecutul Japoniei, trebuie să facem din capul locului sublinierea că alcătuirea etică, rezonanţa moralei nipone şi tot ce s-a transpus în viaţa japonezului de rând, a însemnat un profil aparte, demn de respect, inconfundabil şi, de cele mai multe ori, inimitabil. A rezultat o uimitoare uniformitate de structură sufletească având ca suport, probabil, şi o alcătuire biologică la fel de unitară.

Japonezul a fost şi este un om sincer, serios, sârguincios şi răbdător. Sufletul japonez se caracterizează prin simplitate, curaj, francheţe şi spirit de dreptate E foarte adevărat că religia shintōistă a propovăduit întotdeauna tocmai aceste calităţi şi s-ar putea crede că omului i s-a insuflat cu autoritatea religiei nişte precepte pe care înţelege să le respecte din supunere şi nu din convingere. Religia shintō nu este propriu-zis o religie, ci o modalitate *etică* de a gândi trecutul, prezentul şi viitorul. Mai apoi, multă vreme schintōismul a stat, dacă nu chiar ascuns, atunci măcar în rezervă, dominat de budism pe plan spiritual. Shintōismul a renăscut abia în ultima sută de ani, odată cu renaşterea Japoniei prin depăşirea feudalismului, a shōgunatului Tokugawa şi restaurarea puterii imperiale.

Un popor care îşi alcătuieşte etica încă din veacul de început al istoriei şi o păstrează până în zilele noastre, se dovedeşte fidel sieşi, tradiţiilor sale. Deşi tradiţionalist, japonezul nu este un conservator. El are vie dorinţa de a se autodepăşi, de a progresa necontenit, ceea ce rimează perfect cu faptul că este deosebit de sârguincios. Japonezul are capacitatea de a acumula fapte şi informaţii, el poate deveni erudit şi chiar savant. Ca orice oriental, se simte mai în siguranţă atunci când are în faţa sa fapte lesne de interpretat, cu alte cuvinte fapte concrete, palpabile, deşi nu este exclusă participarea imaginaţiei la perceperea lumii înconjurătoare. În plus, japonezul are o prodigioasă facultate de adaptare la împrejurări din cele mai variate dar şi de asimilare a noului ţâşnit pe neaşteptate la fiecare moment al istoriei. Aceste calităţi i-au slujit să depăşească, nu fără eforturi apreciabile, numeroase etape de criză care au ameninţat chiar fiinţa neamului nu numai securitatea sa.

Japonezul a fost statornic în convingerile sale. Tăria sa tocmai de aici vine. Arhitectura etică şi-a clădit-o pe câteva principii mari din care au derivat apoi celelalte mai puţin importante.

La baza tuturor acţiunilor sale, japonezul a pus veneraţia faţă de Mikado (împărat). Veneraţia se justifică nu numai prin originea divină a suveranului, aşa cum pretinde, cu naivitate şi convingere, mitologia şi cum a impus-o, veacuri la rând, alcătuirea statală. Veneraţia sa a fost însă pe deplin

sinceră pentru că i-a conferit o certitudine, o siguranţă, un sentiment de solidaritate cu oameni asemeni lui, adunaţi sub aceeaşi pavăză.

Japonezul a dat mare importanţă principiului pietăţii filiale. În tot Extremul Orient, de altfel, pietatea filială este prezentă şi constituie o virtute fundamentală pe care se sprijină întregul edificiu social. Se poate spune că din această idee a rezultat şi loialitatea faţă de suveran. O formulă chineză străveche îl socoate pe împărat părinte al poporului. Pietatea filială a poporului se manifesta faţă de suveran ca faţă de un părinte. Ţara cea mare se constituia ca o familie mare, aşa cum nucleul social al familiei ar reprezenta o unitate de măsură alcătuită pe modelul general.

Autorităţile erau preocupate de comportamentul supuşilor într-un grad destul de mare, semnificativ, desigur, pentru scopurile ce şi le propuneau. Prin secolul al VIII-lea, împărăteasa Koken decreta ca în fiecare casă japoneză să existe câte un exemplar din *Cartea pietăţii filiale***.** Codul moral conţinut de cartea menţionată trebuia cunoscut la perfecţie mai ales de cei care studiau literatura, legile şi ştiinţele vremii. Devotamentul manifestat faţă de părinte constituia chezăşia că omul de mijloc al Japoniei se va supune şi suveranului. Ideea a fost valabilă şi de necontestat până la infiltrarea ideilor occidentale privind libertatea individuală.

Devotamentul filial a generat în secolul al XIV-lea un obicei însuşit de cercurile aristocratice la început, mai apoi de toată lumea, obiceiul retragerii din viaţa activă la împlinirea vârstei de 40 de ani. Hotărârea de retragere se bizuia pe asigurarea că bărbatul va fi întreţinut de copii. Fenomenul numit *inkyo* oferea, destul de devreme, posibilitatea ca „autopensionarul" să aibă în tihnă preocupări legate de cultivarea gustului artistic, fie practicând o anume artă, fie colecţionând opere de artă.

Prin extrapolare, japonezul a păstrat la loc de cinste respectul faţă de superior, fie că era vorba de tatăl familiei sau de seniorul ţinutului, fie, în ultimă instanţă, de împărat. Autoritatea impunea ascultare liber consimţită. Pentru aceasta era necesară stabilirea unei ierarhii limpezi; ea decurgea din împărţirea pe clase. În mare, existau trei clase: nobilimea (*kazoku***)**, aristocraţia (*shizoku*) şi poporul (*heimin***).**

Ordinea privind profesiile era şi ea foarte riguroasă. Pe primul plan erau situaţi samuraii, urmau ţăranii, artiştii, negustorii şi o anume categorie de oameni, plebee, numită *eta***,** care se ocupa de meseriile murdare (curăţenie, ecarisaj, prelucrarea pieilor etc). În privinţa nobilimii, prin edicte imperiale, se ofereau câteva grade ale titlurilor de nobleţe: *ko, kō, haku, dan***,** echivalente cu titlurile europene de prinţ, marchiz, conte, baron. Exista chiar o anume dragoste pentru ierarhizări ca şi cum mecanismul social nu ar fi funcţionat în depline puteri dacă nu se stabilea din vreme locul fiecăruia. Mai mult, respectul, cu nuanţa amintită mai sus, îşi extindea aria şi pe plan spiritual. Japonezul a profesat întotdeauna un respect imens pentru spusele vechilor filozofi. În ultimul secol, şocul noutăţii ideologiilor europene, gândirea occidentală cu totul neobişnuită pentru un oriental, a avut drept efect acelaşi respect fără limite faţă de literatura europeană, de pildă. Din „eroarea" comisă au decurs ezitări care au incendiat, în cele din urmă, ideile rău sau insuficient asimilate, au cauzat drame în lumea literară japoneză, au dus până la forme caricaturale sau monstruoase convingeri, aparent patriotice, dar în realitate naţionaliste, fascizante, militariste. Cenzura şi autocenzura a reînceput să acţioneze uneori prea târziu.

În sfârşit, individul, omul luat izolat, trăia în societatea vechii Japonii ca o fiinţă captivă,

prizonieră a familiei şi a regulilor ei rigide de repartizare a îndatoririlor etice. Dincolo de familie exista supremaţia comunităţii locale, a clanului şi corporaţiei profesionale sau a asociaţiei de breaslă. Respectul şi ascultarea cuvenite acestor instanţe autoritare nu erau întrecute ca intensitate decât de cele puse în slujba patriei după restauraţia imperială din 1868. Exista o reţea de obiceiuri, de precedente create în timp, atât de puternice, de trainice, am spune, încât tiparul comportamentului, deşi strălucit din punct de vedere etic, risca să devină, prin „sclavia" psihologică, o manifestare de viaţă sărăcită de orice fior, plată. Omul trebuia să urmeze docil opinia publică şi ideile colective. Mai mult, abaterea de la regulă, nesupunerea, avea drept consecinţă izolarea, ostracizarea şi chiar lichidarea morală a celui vinovat.

Ca o dovadă că adevăratul fundament al ordinii sociale în Japonia, şi în tot Orientul îndepărtat, o constituia familia, stă situaţia creată a ierarhizării în sânul micului nucleu social, unde puterea absolută era reprezentată de tată. Puterea tatălui era tiranică. El hotăra totul, el lua decizia economică, orânduia destinul propriilor copii, uneori până la sacrificarea lor. Puterea politică din afara familiei, cea care dirija destinul statului, era probabil mai puţin importantă pentru individ decât autoritatea familială. În asemenea context, individul avea cu mult mai puţină importanţă în Orient decât în lumea europeană. Reuşita sau eşecul, supravieţuirea sau moartea nu atingeau atât fiinţele izolate cât întreaga familie.

S-ar putea adăuga principiilor de mai sus încă unul, derivat din ele, de inspiraţie budistă, deloc neglijat de japonez. Este iubirea frăţească, înţeleasă ca un sentiment de solidaritate interumană, de vreme ce în familia japoneză, aşa cum vom vedea, putea fi înfiat lesne un străin oarecare fie el ginerele, nora, ucenicul, un moştenitor de ocazie. Conceptul că toţi oamenii sunt, până la urmă, fraţi între ei, prezent şi în alte religii decât cea budistă, confirmă existenţa unor structuri de gândire, izvorâte din India veche, răspândite mai apoi atât spre apus cât şi spre răsărit.

Era firesc să se nască, în sânul unei asemenea structuri etice, o politeţe specifică. Elementele iniţiale, disparate, au existat în trecutul îndepărtat, dar abia în epoca Tokugawa au fost elaborate reguli de politeţe destul de severe, suficient de rigide. Amabilitatea era aşezată la loc de cinste. De altfel, merită subliniat că japonezul are trei calităţi principale: amabilitatea, curăţenia şi gustul artistic foarte rafinat. Japonezul este, deci, amabil când ştie că se impune să fie politicos. El îşi ascunde cu uşurinţă sentimentele şi le stăpâneşte, nu le face publice. Nici suferinţa cea mai adâncă nu-i modifică zâmbetul de amabilitate în faţa unui străin.

Limba japoneză are o zestre a formulelor de politeţe neobişnuită în alte limbi, ba chiar intenţia de a fi politicos, japonezul şi-a strecurat-o şi în structura gramaticală. Există inflexiuni, pe grade de politeţe, aplicabile mai ales verbelor şi în special auxiliarelor. Politeţea japoneză are ca o primă regulă supunerea sau ascultarea, iar ca o a doua, discreţia.

Politeţea îl obligă pe un vizitator să nu vină cu mâna goală în casa cuiva, ci să aducă un dar. În felul acesta, darul simbolic şi nu întotdeauna de mare valoare, permitea şi celui nevoiaş să fie generos. Îl scutea pe sărac de sentimentul umilitor că numai el ar fi îndreptăţit să primească întotdeauna nu să şi dăruiască.

Ideile morale, etice, au circulat oral, au fost aplicate cu sfinţenie, dar au căpătat şi forma aforismelor scrise. În secolul al IX-lea, de pildă, călugării budişti au adunat texte şi precepte cu miez

etic. Cele două volume ticluite astfel s-au constituit ca două cărţi de morală practică. Ele purtau nume sugestive: *Învăţătură prin cuvinte ale adevărului (Jitsu-go kyō)* şi *Învăţături pentru tineri (Dōji kyō)*. Deşi operă de compilaţie budistă, maximele adunate aici păstrează o savoare confuciană. Iată numai două din aceste maxime: „Defectul găsit într-o piatră de jad poate fi înlăturat, dar răul comis de un cuvânt este ireparabil" şi „Păcatele unui înţelept, chiar dacă sunt însemnate, nu-l duc în iad, dar păcatele unui nătărău, chiar dacă sunt mărunte, îl aruncă direct în infern".

Pentru a înţelege, însă, mai bine, ce a însemnat etica vechii Japonii, trebuie să stăruim asupra unor aspecte dintre cele mai caracteristice, exprimate de etica samurailor, a vechilor războinici japonezi. Zelul straşnicilor oameni de arme nu era egalat decât de râvna cu care respectau o conduită de viaţă aparte, ordonată de reguli constituite într-un adevărat cod. *Codul cavalerilor* japonezi pretindea să explice fidel „sufletul japonez", adunând în câteva formule rigide o complexitate aproape indescifrabilă. Codul moral al samurailor numit *Bushido,* a făcut vâlvă, dar nu a fost pe deplin înţeles şi nici cunoscut în Occident, în ciuda analizelor multiple şi a frecventei lui citări. Mai degrabă, *Bushido*-ul a folosit în Occident drept pretext pentru a se justifica în chip unilateral şi izolat spiritul războinic, imperialist al japonezilor.

Termenul *bushido*, care înseamnă în traducere literară „calea cavalerilor", a fost inventat de Inazo Nitobe. În esenţă, prin acest termen se încerca o definire a bravurii, înţelegându-se acea facultate de a alege o linie de conduită potrivită dreptăţii, fără ezitare, fie că omul murea, dacă trebuia să moară, sau lovea, dacă era necesar să lovească. Mai există părerea că *bushido,* cuvânt compus din *bushi* (samurai) şi *do* (morală), s-ar traduce, deci, prin „morala samurailor", ceea ce nu este deloc departe de adevăr. Contrar convingerii japonezilor că originea *bushido*-ului s-ar afla în perioada de început a shōgunatului Kamakura (1192), există presupuneri, întărite de argumente, probabil bine fondate, că termenul s-ar fi născut în epoca modernă, inventat fiind de autorii japonezi grăbiţi să justifice o anumită structură etică de nuanţă nobilă şi elevată. Partizanul ultimei teorii este antropologul american Ruth Benedict (1857-1948). În ciuda ideilor controversate, legate de *bushido*, codul acesta are o „istorie" destul de bine schiţată, în trei etape. O primă epocă, de început, rezumă perioada shōgunatului lui Yoritomo (1147-1199) şi se referă strict la clasa războinicilor. Luptele interne permanente cereau samurailor o disciplină aparte, un ansamblu de norme. Samuraiul trebuia să fie curajos în faţa primejdiei, şi de o fidelitate neclintită. I se cerea să fie loial faţă de suveran, să se mulţumească fără crâcnire cu o viaţă sobră, să fie un om drept şi integru. Istorioare din epoca respectivă, scrise de Takara Danjo sau Takeda Shingen, de pildă, dau amănunte care ne fac să înţelegem timpurile foarte bine. Desigur, sub forma respectivă, doctrina şi-a prelungit valabilitatea până pe la sfârşitul războaielor interioare (circa anul 1600). Urmează o a doua epocă, în care *bushido* suferă o adevărată reformă şi capătă nuanţe de confucianism, dar şi de *budism zen*, mult mai potrivite stabilităţii din ţară, iniţiată de conducerea shōgunatului Tokugawa (1603). Samuraii nu se mai folosesc de sabie, unii dintre ei devin cultivatori, agricultori, funcţionari (cei mai mulţi) iar alţii, pur şi simplu *rōnini*. Confucianistul Yamaga Soko (1622-1685) crede că adevăratul *bushido* trebuie să fie cel schiţat de el. Din punctul de vedere *zen*, celebrul bonz Takuan (1573-1645) se străduieşte să-şi demonstreze opinia privitoare la *bushido* într-o scrisoare adresată faimosului maestru de scrimă Yagyu Tajimanokami (1571-1646).

În sfârşit, a treia perioadă, cea modernă, de la începutul erei Meiji (1868), marchează modificările importante survenite odată cu restauraţia regimului imperial şi căderea puterii shōgunilor. Pentru a se asigura difuzarea *bushido*-ului în întreaga Japonie, sunt promulgate două edicte imperiale. În 1882, un edict se adresează militarilor şi marinei ţării.

Textul conţine cele cinci principii morale ale războinicului, principi care aparţin *bushido*-ului primitiv. În 1890, este proclamat edictul imperial asupra educaţiei, sprijinit de asemeni pe *bushido*. Interesant este de adăugat că până şi sporturile erau practicate în spiritul *bushido* mai ales un sport-luptă specific nipon cum ar fi *kendō*. Kendō este scrima practicată de samurai, încă de la anul 1700, cu săbii din bambus. Aceleaşi principii se aplicau şi altor sporturi, cum ar fi judo, baseball etc.

Pentru a fi şi mai exacţi, amintim că în timpul ultimului război mondial, spiritul a fost impus într-o formă care ne permite să înţelegem lesne unde poate eşua o idee constructivă atunci când intră pe mâna unor oameni cu concepţii extremiste. Reamintim de „eroismul" sinucigaşilor care ghidau atacurile micilor torpiloare submarine fără întoarcere (vezi atacurile de la Pearl Harbor şi Sidney), ca şi de acela al faimoşilor *kamikaze* care se aruncau cu încărcătura de bombe, conţinută de avionul pilotat, asupra portavioanelor americane. Se mai ştie că japonezii preferau să moară decât să cadă prizonieri.

Menţionăm pentru a rotunji „istoria" schiţată mai sus, că după al doilea război mondial, considerat fiind ca un concept feudal şi militarist, *bushido* a fost eliminat din educaţia oficială, din învăţământ şi în general din viaţa socială, printr-un decret special.

Trebuie să admitem că *bushido* a luat naştere pornindu-se de la elementele constitutive ale cultului shintōist. Simbolurile shintō au pentru japonezul de totdeauna valoarea majoră potrivit cărora îşi ordonează existenţa. Iată, de pildă, piatra preţioasă, una din cele trei elemente socotite sfinte în religia shintō, nu este altceva decât simbolul iubirii, al iubirii de oameni (umanitarismul) şi al milei. Oglinda este exprimarea simbolică a dreptăţii, purităţii, curăţeniei. Să nu neglijăm faptul că oglinzile antice nu erau făcute din sticlă, aşa cum sunt în zilele noastre, ci din metal lustruit şi că pentru a reda chipul omenesc, pentru a fi cu adevărat fidele, „drepte", era necesar să fie deosebit de curate. Iată, deci, înmănuncheate în obiectul de cult oglindă, noţiunile de dreptate şi curăţenie. Cât despre al treilea element de cult shintōist, sabia, e uşor de înţeles că ea redă noţiunile de îndrăzneală, curaj, hotărâre şi fermitate. Fără a fi aici locul potrivit unei analize mai profunde, nu putem să nu menţionăm că grafia noţiunilor amintite mai sus, aceea folosită de scrisul ideografic japonez, sugerează adesea asemănări cu obiectele respective.

Bushido rezumă în cinci reguli îndatoririle de bază ale samuraiului, obligaţii izvorâte din simbolica shintōistă. Prin extensie, nu numai samurailor li se aplica asemenea exigenţă, ci tuturor oamenilor vrednici de cinste din Japonia, în ultimă instanţă întregului popor nipon. De altfel, am văzut mai sus, şi este simplu de făcut apropierea, principiile etice sunt în linii mari aceleaşi.

Samuraiul avea obligaţia să fie fidel faţă de suveran (împărat), să-şi iubească părinţii cu devotament (pietatea filială), să aibă onoarea nepătată, să aibă stăpânire de sine şi să-i fie viaţa de o mare simplitate. Pietatea filială, ca una din calităţile esenţiale cerute unui samurai, ţinea de morala care se sprijinea pe respectarea aşa-zisei reguli a „tulpinii şi ramurilor". Tulpina, părinţii, iar ramura, samuraiul-fiu, trebuiau să constituie un tot unitar, consangvin, de unde obligaţiile derivate

pentru descendenţi. Ideea duce la împărat, ca părinte al tuturor, faţă de care samuraiul trebuie să-şi manifeste ascultarea şi loialitatea.

Se înţelege că adevărata menire a unui samurai era aceea de a fi un războinic. Samuraii erau şi singurii în drept să poarte sabie. Existau, în plină epocă feudală, circa un milion de samurai. Shōgunul Iyeyasu a şi afirmat că „sabia este sufletul samuraiului". Un principiu de bază în societatea feudală japoneză spunea că orice nobil era un soldat şi fiecare soldat era nobil. Deosebirea de China feudală, de pildă, se impunea de la sine. În China, nobilul era un literat, spre deosebire de Japonia unde era un militar.

Samuraiul, ca luptător, nu se angaja să se războiască decât pentru o cauză dreaptă. El dispreţuia bunurile materiale, nu căuta niciodată vreun profit şi refuza să mânuiască banii. Nici nu lua, nici nu da bani cu împrumut, ba mai mult, nici nu încerca să câştige bani. Ducea o viaţă austeră, faţă de femei nu se manifesta prea ceremonios, se hrănea frugal, nu mânca decât o singură dată pe zi şi, în general, se mulţumea cu ce se găsea. Pentru un samurai, nu era de bun gust să se căsătorească înainte de 30 de ani şi nici să aibă mai mult de doi copii. Suporta suferinţa în tăcere, se stăpânea în chip desăvârşit, nu-şi manifesta nici o emoţie. Samuraiul avea ca deviză: „a cunoaşte tristeţea lucrurilor"; raţiunea lui de a fi era aceea de a suferi pentru binele altuia. Singura obligaţie pe care şi-o recunoştea cu adevărat, era aceea a loialităţii faţă de superiori, împingea atât de departe fidelitatea, încât atunci când stăpânul murea, samuraiul se sinucidea, considerând că îl urmează în moarte pentru a-l sluji mai departe, în altă lume. Cuvântul *junshi* definea tocmai „urmarea în moarte" a unui superior. Sinuciderea prin eventraţie (*harakiri* sau *seppuku*), era o lege supremă a *bushido*-ului.

Samuraiul beneficia de dreptul la răzbunare. Dreptul acesta era recunoscut fiului sau fratelui unui samurai asasinat. Se înţelege că onoarea îl obliga pe cel care s-a răzbunat, ucigând pe ucigaşul tatălui sau fratelui său, să se sinucidă la rândul său.

Pe toată perioada feudalităţii, samuraiul a trăit în castelul daimyō-ului său. Daimyō-ul îi cerea să-l asiste în toate ocaziile, să lupte pentru el, să-i fie devotat.

Respectul samuraiului datorat stăpânului sau superiorului se vădea în diferite împrejurări ale vieţii de toate zilele, ba chiar erau stabilite nişte reguli de conduită care astăzi ne pot stârni mirarea. De pildă, samuraiului nu-i era îngăduit să doarmă cu picioarele îndreptate spre locuinţa seniorului său, iar când îşi făcea exerciţiile de tragere cu arcul, nu trebuia să ţintească sau să sloboadă săgeata în direcţia seniorului său. De asemeni, samuraiului nu-i era permis să stea culcat când vorbea despre superiorul său, iar când primea o scrisoare de la părinţi, nu o putea citi dacă sta întins pe *tatami*, ci era nevoit să se aşeze după eticheta prescrisă. În schimbul îndatoririlor împlinite, samuraiul primea adăpost şi hrană pentru el şi familia sa (hrana era calculată în unităţi de *koku* de orez pe an, un *koku* avea aproximativ 180 de litri). Cu toate acestea, în perioada Kamakura, de pildă, eticheta samurailor era foarte apropiată de cea a călugărilor. Unii luptători purtau peste armurile lor haina de călugăr şi foarte mulţi ajungeau să-şi radă părul. După 1871, situaţia samurailor începe să se schimbe şi să-şi piardă din rigoare. După 1878, termenul *samurai* este înlocuit cu cel de *shizoku* (cuvânt de origine chineză).

Bushido, ca regulă de conduită în societatea actuală, a supravieţuit cel puţin prin două elemente: patriotismul şi onoarea. Au existat cercetători occidentali de mare autoritate care au contestat

existenţa reală a noţiunii de *bushido*. Chamberlain pretindea în 1931 că termenul nu a apărut în nici un dicţionar japonez, sau străin, înainte de anul 1900. Cu alte cuvinte, *bushido*, ca instituţie şi cod moral, nu a existat niciodată, el a fost născocit la timpul potrivit pentru a da naştere unei „noi religii". Noua religie consta în adoraţia sacrosanctă faţă de persoana împăratului şi a strămoşilor divini, ca urmare firească fiind ascultarea împăratului ca şef suprem al armatei. Această idee se situa în contradicţie cu principiul japonez după care curtea imperială era esenţialmente civilă. Noua religie, după afirmaţia lui Chamberlain, avea drept scop să stimuleze sentimentul patriotic prin intermediul tronului, folosindu-se cu orgoliu de antichitatea venerabilă şi de descendenţa sacră a suveranului, revigorându-se shintōismul, îndemnând poporul japonez la o politică ambiţioasă de cuceriri militare. Părerea lui Chamberlain, prea subiectivă, nu ia în seamă decât o parte de adevăr şi diminuează însemnătatea istorică a *bushido*-ului.

Ceea ce s-a exprimat ca fiind „sufletul (spiritul) japonez", acel *Yamato damashi*, aduna în sine totalitatea însuşirilor cerute omului perfect, a samuraiului ideal şi idealizat. Spiritul japonez avea simplitate dar şi graţie, curaj şi nobleţe, simţ al dreptăţii şi hotărâre, devotament filial şi lealitate, prudenţă şi spirit practic. Cum se vede, nici o seminţie de pe globul pământesc nu s-ar ruşina cu asemenea însuşiri. Poporul japonez, deloc lipsit de humor, a ştiut să puncteze atent viciile omeneşti. În ciuda atâtor însuşiri cerute samuraiului, mai marele său, stăpânul unei feude, *daimyō*-ul, tocmai pentru că era stăpân şi nu trebuia să dea socoteală nimănui de scăderile sale, îşi putea permite să nu respecte noţiunea de *Yamato damashi*. În consecinţă, în feudalitatea japoneză circula o expresie proverbială: „prost ca un *daimyō*".

Poporul japonez a moştenit principiile etice şi a adunat o multitudine de însuşiri sufleteşti, trecute secole de-a rândul de la o generaţie la alta, până în zilele noastre. Japonezul este un om muncitor, stăruitor, un om stăpânit şi un prieten fidel, are un remarcabil spirit de sacrificiu, este patriot, curajos, cu simţ al responsabilităţii colective, ambiţios, iscoditor după lucruri noi dar şi tradiţionalist, blând, milos, altruist, iubitor de natură, artist rafinat şi foarte cinstit.

Din tot ce caracterizează pe japonez, simplitatea, ca noţiune aplicată diferitelor manifestări de viaţă, este predominantă. Simplitatea caracterizează arta, religia, poezia, dar şi îmbrăcămintea sau hrana japonezului. S-ar putea spune că însuşindu-şi simplitatea în exprimarea vieţii, japonezul a găsit forma ei şi în moarte, în moartea aleasă conştient atunci când onoarea o cere. Ne referim la sinuciderea numită *harakiri*. Japonezul consideră cuvântul harakiri vulgar şi artificial, poate chiar „fabricat" de europeni prin alăturarea mecanică a cuvintelor *hara* = abdomen şi *kiri* = a tăia.

În realitate, noţiunea care desemnează sinuciderea este *seppuku*. La drept vorbind, modalitatea de sinucidere prin seppuku nu era la început decât privilegiul castei militare şi devine obicei odată cu secolul al XVI-lea. Două caracteristici ale sinuciderii definesc şi modalităţile prin care se ajungea la asemenea soluţie. Pe de o parte, harakiri devenea obligator, prin ordinul imperial, în cazul unei vinovăţii dovedite. Omul de rând era spânzurat, samuraiului i se acorda privilegiul de a se sinucide. Până aici nimic eroic sau spectaculos. Pe de altă parte însă, harakiri se făcea voluntar, în semn de protest faţă de o jignire sau o insultă nedreaptă adusă samuraiului de un superior sau în momente de disperare. Harakiri, spre exemplu, îşi făcea părintele la plecarea fiului în război pentru a-l absolvi pe acesta de grijile legate de existenţa unui tată bătrân sau suferind, cu scopul de a-l face pe fiu cât mai

vrednic şi mai dăruit luptei cu duşmanul. Harakiri se făcea ca dovadă de fidelitate faţă de superiorul decedat (acea „urmare în moarte"). Istoria reţine relatarea legată de moartea shōgunului Iyemitsu. În anul 1651, când shōgunul a simţit că i se apropie moartea, l-a chemat pe primul ministru Hotto şi i-a amintit de datoria sa junshi. Hotto s-a executat imediat. La fel a procedat faimosul general Nogi (alături de el a fost şi soţia sa) la moartea împăratului Mutsuhito în anul 1912.

La originea obiceiului de a-şi face harakiri a stat dorinţa luptătorului învins de a evita umilinţa căderii în mâinile duşmanului.

În pofida viziunii asupra morţii, prezentată ca un drept de alegere a ei în funcţie de împrejurările cerute de onoare, samuraiul trebuia să aibă prezentă permanent în minte ideea morţii şi în alt sens. Un om tânăr, de pildă, gândind mereu la moarte, atunci când încă era în plină vigoare, sănătos, lipsit de orice suferinţă, va avea o mai mare grijă de el însuşi pentru a întârzia apropierea morţii. Va mânca cumpătat, va evita voluptatea, va fi modest, va fi generos etc., adică exact ceea ce i se cerea războinicului din evul mediu japonez.

Dacă se acorda favoarea sinuciderii prin harakiri unui samurai criminal (împăratul sau guvernul shōgunal avea acest drept), atunci ora şi locul destinate sinuciderii se comunicau condamnatului în mod oficial. La ceremonie asistau câţiva funcţionari. Suprema dovadă de afecţiune pe care o putea acorda un prieten celui care se sinucidea, era tocmai aceea de a asista la momentul când acesta îşi făcea seppuku şi de a-i reteza capul cu o lovitură de sabie imediat ce sinucigaşul îşi deschidea abdomenul cu un pumnal. Mişcările pentru sinucidere erau învăţate din timp şi chiar exersate. Prima tăietură era de la stânga la dreapta şi a doua de sus în jos.

Sinuciderea prin harakiri a fost interzisă femeilor şi oamenilor din popor. Femeilor le era îngăduită procedura de sinucidere numită *rigaki*. Aceasta consta în tăierea vaselor gâtului, aşa cum a procedat în 1912 soţia generalului Nogi.

În zilele noastre, s-a renunţat la obiceiul vechilor samurai, obicei socotit, pe drept cuvânt, anacronic şi cu consecinţe nedorite.

În Japonia mai exista modalitatea de sinucidere numită *shinju*. Prin *shinju* se înţelege, de fapt, practica dublei sinucideri. Scopul acestei sinucideri era de a păstra la aceeaşi temperatură intensitatea relaţiilor emoţionale dintre doi îndrăgostiţi. Se aduce la maximum de fidelitate reciprocă situaţia dintre doi oameni care din pricini sociale, financiare sau chiar politice, ajungeau în imposibilitatea de a-şi uni destinele. *Shinju* a fost extrem de răspândită mai ales în perioada feudală Tokugawa. Mai mult decât atât, *shinju* a intrat în dramaturgia lui Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), cel mai mare scriitor de teatru al Japoniei. Dramaturgul scria, de fapt, piese pentru teatrul de marionete *Bunraku*. Aici, fantezia sa putea merge cât de departe voia, dincolo de realitate, în lumea mirifică a neverosimilului. Păpuşile „suportau" aproape orice. Succesul imens al pieselor cu subiect *shinju* a determinat pe oamenii de teatru să adopte producţia lui Chikamatsu Monzaemon la teatrul *Kabuki*, jucat de actori adevăraţi. Trebuie să spunem că popularitatea pieselor cu subiectul amintit s-a prelungit până în zilele noastre. Ca dovadă, numeroase filme pe ecran mare şi pentru televiziune sunt bazate pe epicul scris de Monzaemon. În schimb, astăzi sinuciderea *shinju* a devenit extrem de rară, deşi în ocaziile nefericite s-au înregistrat chiar sinucideri în grup, la familii întregi, nu numai la doi îndrăgostiţi.

Lângă Nikkō, în parcul Chuzenji, există cascada Kegon în bulboanele căreia, se ştie, s-au aruncat mulţi îndrăgostiţi neconsolaţi.

În istoria adevărată a Japoniei a existat o faimoasă poveste care s-a încheiat cu sinuciderea colectivă a 47 de samurai. Este vorba despre *Istoria celor 47 de ronini*, eternă temă literară, subiect dramatic, moment de inspiraţie în arta plastică, eveniment memorabil şi prilej de mândrie pentru fiecare japonez care crede în onoarea dobândită prin fidelitatea faţă de superiorul său. Ce au fost *ronin*-ii? Erau samuraii care şi-au pierdut, printr-o împrejurare sau alta, stăpânul. Erau un soi de oameni fără stăpâni, nişte şomeri ai meseriei de războinici, nişte rătăcitori în căutarea altui destin (*ro* = liber, *nin* = om). Faptele roninilor nu numai că nu au fost uitate, dar au rămas un exemplu de eroism, de fidelitate faţă de stăpân, ca o lecţie de viaţă oferită de nişte samurai adevăraţi.

Nu putem încheia cele câteva consideraţii privind sinuciderea prin *harakiri* (mai corect spus *seppuku)* fără a ne opri puţin şi a stărui asupra cuvântului japonez *hara*. După sensul care i se atribuie, *hara* este abdomenul dar şi stomacul (deşi pentru stomac mai există cuvântul *i*), precum şi, lucru mai curios, sediul emoţiilor omeneşti. Aşa cum inima europeanului este socotită sediul adevărat al sentimentelor şi emoţiilor, tot astfel *hara* al japonezului adăposteşte aceleaşi elemente. *Hara* are un rol important în activitatea spirituală elevată şi în stabilirea criteriilor estetice. Un instrument muzical este mânuit cu degetele şi cu mintea, dar mai cu seamă cu *hara*. O expresie ca: *hara wo watte hanashimashō* (tradusă cuvânt cu cuvânt ar însemna: „hai să ne deschidem stomacurile şi să discutăm"), vrea să spună că este vorba de un dialog apropiat, sincer, ca de la om la om. În loc să spui că îl priveşti pe cineva în ochi, în Japonia se foloseşte expresia *hara o saguru*, adică „a privi în stomacul cuiva". Formula *hara ga ōkii* (om burtos) nu se referă la anatomia individului, ci la faptul că are inima largă, că e generos. De altfel, un om voluminos, în Japonia trece drept şi mărinimos. Cea mai înaltă formă de comunicare între oameni este, însă, aşa-zisa *hara gei*, adică „arta stomacului", cu alte cuvinte modul în care cineva reacţionează în faţa frumosului şi reuşeşte să-l transmită mai departe. Cum se vede, revenind la *harakiri*, pumnalul nu este înfipt în inimă ca la europeanul sinucigaş, ci în pântecele dăruit cu nişte virtuţi asupra cărora probabil că trebuie să mai meditäm.

Etica şi morala japoneză, stabilite prin tradiţie, prin coduri specifice, au dirijat sau măcar au influenţat gândirea juridică a ţării. Legile unei ţări reflectă atât stadiul ei de cultură cât şi esenţa instrumentului de control social aplicabil unei anumite perioade istorice. Se înţelege că influenţele străine, mai ales cele chineze, şi-au găsit un loc în sistemul juridic japonez alături de alte elemente de civilizaţie şi cultură.

La origine, obiceiurile vechi populare, regulile juridice locale, ordonau, prin bunul simţ şi prin înţelepciunea adunată de-a lungul anilor, conflictele sociale şi, cum le-am spune noi astăzi, penale. Codurile chineze din secolul al VII-lea au prins teren în lumea japoneză şi, în fapt, au urmat imediat după pătrunderea religiei budiste. Din preceptele religioase budiste, o bună parte a fost asimilată pe tărâmul dreptului juridic. În timp ce în China, marele model al niponilor, sistemul administrativ şi juridic a fost birocratic şi centralizat, în Japonia întreaga putere a aparţinut până la un moment dat şefilor de clanuri. Abia după ce au început să apară edicte şi reforme (cum va fi reforma *Taika*),

autonomia clanurilor a putut fi desfiinţată. În dorinţa lor de a imita lumea Chinei, japonezii şi-au împărţit legile în aceleaşi categorii ca şi chinezii dinastiilor Sui şi Tang. Iată noţiunile japoneze şi echivalentele aproximative ale celor patru categorii de legi: *Codul Penal (ritsu), Codul administrativ şi civil (ryo),* regulamente de aplicare a codurilor în amănuntele lor (*kyaku* şi *shiki*).

În anul 645 a fost, deci, promulgată *Constituţia Taika.* Mai corect ar fi să vorbim despre *Reforma Taika* cu atât mai mult cu cât sensul denumirii *Taika* este acela de „Marea reformă". Potrivit prevederilor reformei Taika, era numit un Consiliu de Stat prin care, în realitate, se înţelegea existenţa marelui cancelar al imperiului. De acesta depindeau în primul rând Cancelaria sau ministerul de stânga şi în rândul al doilea Cancelaria sau ministerul de dreapta. Cancelaria de stânga avea în subordine ministerul casei imperiale, ministerul funcţiei publice, ministerul protocolului şi ministerul de interior. De Cancelaria de dreapta depindeau ministerul de război, cel de justiţie, de finanţe şi cel al trezoreriei imperiale.

Se impune ca în câteva cuvinte să rezumăm şi *esenţa* modificărilor gândite prin promulgarea unei asemenea reforme. Din capul locului, e bine să o spunem, sistemul propus de *Constituţia Taika,* cu ţelul principal centralizarea, oglindea modelul chinez al dinastiei Tang, exemplu de reuşită administrativă perfect adaptat Chinei. Din păcate, pentru japonezii acelor timpuri, ţara lor oferea cu totul alte condiţii (chiar cele geografice: ţară insulară, muntoasă, neadecvată încă unei agriculturi de întindere şi tehnicizare ca cea chineză) şi drept urmare, reforma a însemnat până la urmă un eşec, în ciuda numărului mare de „ajustări" şi de revizuiri la care s-a recurs ulterior.

Aşadar, *Reforma Taika* prevedea abolirea unor privilegii locale acordate cândva nobilimii provinciale, aşa cum au fost beneficiile obţinute din titlurile de *minashiro* („omonimi") şi *minoshiro* („de succesiune"). Aceiaşi erau deposedaţi de locuinţele şi de robii lor. Se mai prevedea să fie numiţi guvernatori în provinciile din interior şi cele din „exterior". În acest scop, şi în intenţia de a se ţine o legătură permanentă cu punctele îndepărtate ale ţării, se punea accent pe construirea şi întreţinerea unor drumuri corespunzătoare, pe reglementarea trecerilor prin barierele căilor de comunicaţie sau pe la bacurile de transbordare peste râuri. Bineînţeles, era gândită o supraveghere şi o protejare adecvată a drumurilor, ştiut fiind că primejdia reală pe care o prezenta existenţa tâlharilor necesita replica potrivită.

Mica nobilime provincială trebuia să furnizeze „guvernatori rurali" care, ajutaţi de clericii instruiţi în domeniile scrisului şi calculelor, să conducă districtele rurale, districte reprezentând o subdiviziune administrativă a provinciilor din interior.

Urmau să ia fiinţă registre de înscriere a populaţiei, de evidenţă a împărţirii loturilor de pământ şi de înscriere a conturilor. În mediul agricol 50 de case alcătuiau o grupare condusă de un şef care se făcea răspunzător de menţinerea ordinei, de perceperea impozitelor (în produse şi în muncă) şi de asigurarea recoltelor.

Impozitele urmau să se strângă după un nou sistem şi anume, munca forţată putea fi înlocuită cu produse, cu mărfuri locale (îndeosebi mătase şi alte ţesături). Mai rar, munca putea fi plătită ca impozit şi în orez. Contribuţia se calcula în funcţie de numărul caselor, al armelor, al cailor de poştă. Cultivatorii plăteau impozitele în trei feluri: impozitul funciar (*so*) de aproximativ 3-5% din recolta totală de orez a unui an normal, considerat ca un venit al statului ridicat de la cei care deţineau

loturile de pământ, impozitul de muncă, socotit pe numărul de indivizi, plătibil în corvezi (*yo-eki*) sau în produse (*yo*) şi impozitul pe produse (*cho*), aplicabil pe toate celelalte produse individuale în afară de orez.

Schimbările demografice, destul de dinamice, impuneau o revizuire periodică, la 5 ani o dată, a registrelor de evidenţă a impozitelor.

Erau prevăzute şi scutiri de impozite, totale sau parţiale, fie că priveau pământurile foarte sărace, fie că recolta unui an era compromisă, dar, cu caracter permanent, aceste scutiri se refereau la pământurile aparţinând sanctuarelor, templelor, funcţionarilor înalţi şi guvernatorilor.

Împăratul Tenchi Tennō a început să formuleze un sistem juridic dar nu a fost în măsură să-l desăvârşească până la moartea sa. Din cele ce a plănuit el pe la anul 662, nu s-a mai păstrat nimic. Abia sub domnia împăratului copil Mommu, în anul 702, sistemul juridic mult aşteptat a fost promulgat sub forma unui cod, aşa-numitul *Cod Taiho*, sau *Marele Tezaur*, de unde vine şi eticheta erei dintre anii 701-704, era *Taiho*. Printre autorii *Codului Taiho* îi amintim pe Fujiwara no Fobito şi Awata no Mobito.

Conţinutul exact al Codului Taiho nu se poate cunoaşte deoarece până la noi nu a ajuns textul original ci s-au păstrat doar câteva comentarii şi numeroasele informaţii din cronici. Un prim comentariu pe marginea codului a fost *Ryo no Gige* datând din anul 833 (la mai bine de un secol după promulgarea legii propriu-zise). Un altul mai amplu şi mai realist, numit *Ryo no Shuge*, datează din anul 920. Din istoricul codului se cuvine să menţionăm faptul că în anul 718 el a fost refăcut şi ajustat, ba a primit şi un nume nou (*Codul Yoro*), dar a început să se aplice abia din anul 757.

Potrivit prevederilor acestui nou cod, se stabilizează un mecanism administrativ mai riguros. În fruntea ţării se înscăunează Marele Consiliu de Stat, organ suprem de guvernământ, aşa-zisul *Dajo-kan*. Cu putere aproximativ egală cu *Departamentul Religiei (Jingi-kan*), Dajo-kan-ul era condus de un cancelar al imperiului, ajutat la rândul său de doi miniştri (cel de stânga şi cel de dreapta). Imediat ierarhic, sub această trinitate, se aflau ministerele în număr de opt: Treburile Interne (*Nakatsukasa*), Ceremoniile (*Shikibusho*), Treburile Civile (*Jibusho*), Treburile Populare (*Minbusho*), Războiul (*Hyobusho*), Justiţia (*Gyobusho*), Tezaurul naţional (*Okurasho*) şi Casa imperială (*Kunaisho*). Se pare că dintre toate ministerele, *Nakatsukasa*, prin atribuţiile sale, era mai preţuit. Acolo se elaborau decretele imperiale, se redactau proclamaţiile imperiale, se primeau spre rezolvare petiţiile către suveran, se înregistrau cronicile şi analele de stat şi se organizau toate activităţile funcţionarilor de la curte. Ministerul *Kunaisho* asigura aprovizionarea cu toate cele de trebuinţă împăratului şi familiei sale.

Aplicarea justiţiei presupunea ca şi în zilele noastre pedepsirea celor care se făceau vinovaţi de vreun delict. Pentru delictele de mică însemnătate, de pildă, se practica flagelarea. Împăratul Shomu (724-756) a mers până acolo cu aplicarea convingerilor sale filozofice, încât a abolit pedeapsa capitală şi a făcut din iertarea vinovaţilor de diverse delicte o regulă de guvernare. După moartea sa însă, crimele au sporit ca număr, din nou, ceea ce l-a determinat pe împăratul Konin (770-781) să ia măsuri aspre. Hoţii, de exemplu, erau biciuiţi în public până ce mureau. Alte forme de execuţii capitale erau prin strangulare, spânzurare, crucificare, sfâşierea în bucăţi, arderea sau moartea cu ajutorul uleiului clocotit.

Guvernarea centrală însemna însă şi o divizare a ţării în provincii administrative. Autoritatea centrală numea guvernatorii provinciali care, în persoana lor, cumulau toate funcţiile ministeriale din capitală. Existau 4 provincii interioare sau centrale, iar începând cu anul 716 numărul lor a crescut la 5. Restul provinciilor din ţară erau considerate exterioare şi se supuneau unei subîmpărţiri în districte, acestea din urmă, la rândul lor, fiind alcătuite din „comune". Pe la începutul veacului al IX-lea, în partea principală a Japoniei se numărau 66 de provincii cu 592 de districte.

Guvernatorii de provincii îl reprezentau pe împărat la toate ceremoniile religioase legate de cultul naţional, îndeosebi, supravegheau templele, controlau alcătuirea registrelor referitoare la evidenţa şi distribuirea pământului, precum şi a celor interesând mişcarea populaţiei. Tot guvernatorii făceau recrutările pentru serviciul militar, strângeau dările de la populaţie şi jucau rolul de judecători în procesele penale.

Se înţelege că distanţa faţă de capitală le dădea posibilitatea acestor guvernatori să comită abuzuri, să îndrepte spre propriile cămări impozitele culese şi să-l lipsească pe împărat de ceea ce i s-ar fi cuvenit după lege. Autoritatea centrală avea grijă ca măcar o dată pe an să trimită inspectori severi şi poate şi incoruptibili cu sarcina de a pune ordine în haosul din provincii.

Districtele aveau şi ele câte un guvernator numit *Gunshi*, ales de obicei dintr-o clasă inferioară celei din care se numeau guvernatorii de provincii. Alegerea de *Gunshi* se făcea de către curte dar la propunera guvernatorilor de provincii. Funcţia de *Gunshi* se primea pe viaţă, mai mult, cu timpul a devenit ereditară. Din acest punct de vedere, se deosebeau de guvernatorii de provincii deoarece aceştia aveau mandat limitat. De altfel, diferenţa dintre cele două categorii de funcţii era de substanţă. Guvernatorul de provincie avea o funcţie de control şi administrare, guvernatorul de district avea o funcţie de execuţie şi, până la un punct, de justiţie.

Pentru început, un district a fost alcătuit din 40 de comune, ulterior s-a redus la 20 de comune în scopul de a nu i se permite unui *Gunshi* să devină prea puternic.

„Comuna" se alcătuia în alt fel decât înţelegem noi astăzi această noţiune. Era, de fapt, o grupare de case împreună cu pământul arabil aferent şi cu aria de pădure corespunzătoare. În medie, o comună număra circa 900 de suflete, aşadar, un district (*gun*), cu 20 de comune, putea să aibă aproximativ 20.000 de oameni.

Din punctul de vedere al organizării militare, existau „regiuni militare" cuprinzând, în general, 4 districte fiecare, iar numărul de militari într-o regiune varia între 500 şi 1000.

Comunele erau administrate de un şef (un fel de primar) ales dintre locuitori. Ulterior, chiar şi comuna, după ciudatul model chinez, s-a subîmpărţit în unităţi de câte 5 familii, în aşa fel încât populaţia să stea sub autoritatea şefului acestei grupări şi nu a primarului. Curios este faptul că gruparea de câte 5 familii a dăinuit până târziu şi sub administraţia shōgunală Tokugawa.

Adevărata slăbiciune a sistemului administrativ şi juridic adoptat după modelul chinez s-a făcut simţită mai acut în perioada următoare, după Nara, şi anume în *perioada Heian.* Împrejurările istorice, ne referim la mutarea capitalei de la Nara la Nagaoka (la început), apoi la Heian-Kyo („capitala păcii şi a calmului"), Kyōtode astăzi, au epuizat resursele tezaurului de stat. La cheltuielile nesăbuite făcute de conducerea ţării pentru construirea de palate şi temple s-a adăugat risipa provocată de permanentele războaie de pacificare a populaţiei *ainu* în nord şi nord-estul ţării. E

drept că prin împingerea ainu-şilor se dobândeau pământuri noi şi că acestea erau populate imediat cu imigranţi japonezi, dar loturile respective erau pentru o vreme puţin productive şi beneficiau în plus de scutirea de impozite, aşa încât, pentru curtea imperială, se dovedeau nerentabile. Mai mult decât atât, în ciuda prevederilor legale care urmăreau limitarea suprafeţelor neimpozabile, s-au găsit mereu metode de evaziune şi de sporire a pământului care nu plătea impozit. În secolul al IX-lea proprietatea templelor a crescut, de asemeni s-a mărit şi proprietatea membrilor familiei imperiale (o familie foarte prolifică, de altfel!), a favoriţilor imperiali şi a marilor demnitari de stat. Pe de altă parte, aceiaşi mari proprietari au înglobat în terenurile lor loturile cultivatorilor mici şi mijlocii. Foştii mici proprietari se ruinau, iar pământul lor din bun platnic de impozite se transforma în pământ neimpozabil căci începea să aparţină, în viitor, unei categorii de proprietari favorizaţi, prin poziţie în stat sau înrudire cu clanul imperial, şi neplătitori de impozite.

Cu cât administraţia îşi dovedea slăbiciunea şi sistemul devenea mai haotic, cu atât guvernul se dovedea mai neputincios. Ca urmare, puterea Consiliului de Stat se estompează, iar anumiţi miniştri sau consilieri îşi pierd total autoritatea, titlurile lor devenind strict onorifice. În compensaţie, se nasc şi se dezvoltă alte organisme de conducere care nu mai aveau nimic comun cu „minunatele" orânduiri chineze; ele se dovedesc foarte specific japoneze. Astfel, funcţia de *Kampaku* (regent), care la început se rezuma la a fi purtător de cuvânt al suveranului pe perioada cât acesta era minor, s-a amplificat ulterior până la cea mai evidentă procedură dictatorială. Primul demnitar care a primit titlul de *Kampaku* a fost Fujiwara Mototsune, devenit regent la începutul domniei împăratului Yozei (877-884). Începând cu secolul al X-lea şi până în secolul al XII-lea, funcţia de regent-dictator au deţinut-o succesiv numai şefii clanului Fujiwara.

O altă instituţie care a proliferat pe neaşteptate, a fost *Kuraudo-dokoro* (Biroul arhivarilor). În anul 810 nu era decât un mic oficiu care păstra documentele confidenţiale ale palatului. Mai apoi, puterea sa creşte şi oficiul devine organul suprem în elaborarea conduitei în incinta palatului, de lansare a decretelor imperiale şi de primire a jalbelor adresate tronului. Se înţelege că tot un Fujiwara conducea şi acest birou al arhivarilor. Îl menţionăm, de pildă, pe Fujiwara Tokihira care se afla în fruntea biroului la anul 897.

Şi aparatul poliţienesc se dezvoltă. *Kebiishicho* (Comisia de poliţie) însemna în anul 817 o mână de oameni, ofiţeri de gardă ai palatului, care supraveghea doar executarea ordinelor imperiale. Treptat, îşi însuşeşte dreptul de a aresta, a interoga şi chiar de a judeca pe cei care se făceau vinovaţi de delicte sau crime în capitală dar şi în provincii (începând cu secolul al X-lea). Numărul „poliţiştilor" a crescut mult, recrutarea lor se făcea din clasa războinicilor. Codul penal aflat în funcţiune începe să fie neglijat de aceşti reprezentanţi ai forţei şi în locul lui se aplică legi proprii. Se pare că proliferarea banditismului şi a tâlhăriei a necesitat asemenea contrareacţie din partea autorităţilor. Pedepsele aplicate erau foarte dure. Pentru furt, de pildă, se tăia braţul vinovatului.

În sfârşit, un ultim organism administrativ, care şi-a dobândit o nouă autoritate, a fost *Kageyushi* sau Curtea de Conturi. A luat fiinţă la anul 800 şi a funcţionat ca un organ de verificare a conturilor guvernatorilor de provincii pentru a stăvili cupiditatea lor.

E de la sine înţeles că sistemul chinez e abandonat treptat şi că schimbările din administraţia centrală au adus modificări în cea locală, devenită haotică şi coruptă. Ca o consecinţă plină de

primejdii, provincia se desprinde treptat de centru şi îşi dezvoltă o autonomie la care râvnea din totdeauna. Dacă influenţa familiei în treburile obştei se estompase odată cu aplicarea reformei Taika, în perioada Heian ea îşi redobândeşte puterea în dauna birocraţiei centralizate. Principiul ereditar al japonezilor a biruit, în cele din urmă, doctrina chineză a meritelor.

Cum se vede, în prima parte a perioadei Heian, monarhia a căpătat un caracter de dualitate, iar controlul birocratic centralizat a făcut loc privilegiului ereditar. Proprietatea asupra pământului a evoluat de la mica parcelă individuală la posesiunea feudală amplificată. În a doua parte a secolului al XI-lea, guvernarea imperială şi-a pierdut cea mai însemnată parte a puterii şi aproape întregul prestigiu. Legea dominantă redevine cea a clanurilor.

În epoca feudală, a fărâmiţării puterii şi a luptelor interne, codul mai sus amintit, ca şi alte decrete imperiale, au căzut în desuetudine. Fiecare domeniu feudal înţelegea să-şi aibă legile sale proprii. Samuraiul nu recunoştea, la drept vorbind, decât legea bunului plac precum şi decretele sau ordinele daimyōului său.

În ordinea juridică feudală era inclus un element contractual materializat în omagiul personal al omului de jos, al supusului, faţă de stăpânul, seniorul său. Simbolul acestui omagiu consta în jurământul de credinţă dar şi în recunoaşterea dreptului reciproc de proprietate în suprafaţa de pământ a feudei sau a domeniului.

Shōgunatul Tokugawa (1600-1867) s-a folosit de două sisteme principale în scopul stabilirii relaţiilor legale sau cvasilegale pe cuprinsul Japoniei din acea perioadă. Un sistem de legi feudale, legi ale relaţiilor *publice*, descentralizante, în care puterea administrativă avea direcţia forţei de acţiune de sus în jos, dinspre shōgun spre daimyō, spre nobilii de mai mică importanţă, legându-i cu oficialităţile non-feudale, deci cu şefii satelor, cu şefii grupurilor de 5 familii şi, în final, cu elementul social cel mai simplu, cu capii de familie. Un al doilea sistem de legi, al relaţiilor *particulare* constând în legea tradiţională (datina pământului), genera raporturile private şi tranzacţiile japoneze la toate nivelurile sociale.

Rezultatul unui asemenea sistem juridic a fost o pronunţată descentralizare a ţării. Ca ilustrare, subliniem că abia o pătrime din Japonia era guvernată direct de shōgunat, restul ţării fiind împărţit în 250 de domenii, având ca stăpâni absoluţi pe daimyō-ii locali. Aceştia din urmă, deşi vasali shōgunului, exercitau pe plan local o autoritate feudală pronunţat autonomă. Relaţiile de tip feudal se refereau atât la clasa războinicilor cât şi la populaţia satelor japoneze. În mediul rural, autoritatea totală şi directă o avea şeful satului, echivalent al tatălui de familie, care, pentru o mai lesnicioasă dirijare administrativă, decidea împărţirea capilor de familii în grupe de câte cinci, aşa cum am văzut mai sus.

Nu trebuie să omitem că la baza administraţiei feudale Tokugawa stătea principiul filozofic confucianist potrivit căruia oamenii nu sunt egali. Acest principiu, aplicat cu severitate, desena scara ierarhică a societăţii. Cu alte cuvinte, întotdeauna superiorul avea dreptate în raport cu cel subordonat; inferiorul, în ultimă instanţă, nu avea drepturi ci numai îndatoriri. Legea care fixa relaţiile publice era în fapt un drept discreţionar al autorităţii. Situaţia ierarhică îi clasifica pe japonezi în patru grupe mari, după cum urmează: samuraii (războinicii), ţăranii (agricultorii), meseriaşii (artizanii) şi negustorii (comercianţii). Cuvântul japonez care exprimă cele patru grupe de

mai sus este *shinōkōshō* (alcătuit respectiv din denumirile fiecăruia în parte *shi*, *nō*, *kō* şi *shō*).

Un fapt semnificativ, desprins din modul cum se sfârşeau judecăţile (procesele, conflictele) între particulari, este acela al tendinţei de a nu se da dreptate integrală nici uneia din părţi. Se încerca o conciliere, un compromis între cei aflaţi în conflict, cu scopul de a se păstra, a se perpetua armonia de grup. Dincolo de semnificaţia pozitivă indiscutabilă, desluşim şi neputinţa judecătorilor de a exprima o opinie fondată pe texte inatacabile. În realitate, nu prea existau legi scrise cu caracter civil, fiecare om juridic se conducea după obiceiul locului numit adeseori *Taihō*. Funcţiona un principiu de bază prin care cauza (*dōri*) trebuia înlocuită cu marea lege a tradiţiei. Aşadar, o politică a individualizării în deciziile diferitelor cazuri.

Concilierea în disputele particularilor presupunea câteva modalităţi şi căi de soluţionare. Exista o conciliere neoficială, o conciliere la tribunal (*chōtei)* şi un aşa-numit compromis de tribunal (*wakai*). Desigur, fiecare din cele trei modalităţi de împăcare conţinea şi un element de coerciţie.

Până în anul 1721 exista în Japonia obiceiul ca familia să dea socoteală de conduita fiecăruia dintre membrii săi. Se alcătuiau, cum am văzut, grupări de câte 5 familii care răspundeau unele de celelalte.

Se practica adesea smulgerea mărturiei prin caznă. Tortura a rămas în uz sub o formă atenuată în toată epoca medievală, până în epoca modernă. Copiii de sex masculin ai unui bărbat condamnat la moarte (prin ardere sau prin crucificare) erau executaţi şi ei, iar fetele cele mai tinere erau exilate până ce atingeau vârsta maturităţii.

O serie de shōguni au rămas în istorie şi pentru câteva atitudini faţă de procedurile juridice ale vremii. Iyeyasu, înţelegând că mai vinovaţi de anumite delicte decât oamenii din popor erau funcţionarii săi incompetenţi şi coruptibili, a pus capăt vechiului sistem de condamnare a unui vinovat la despicarea trupului prin tracţiunea exercitată de doi boi. Tot el a desfiinţat expunerea la stâlpul infamiei, unde condamnatul primea câte o lovitură de la fiecare trecător. Shōgunul Yoshimune a modificat procedura juridică în sensul eficienţei sale prin scurtarea termenelor şi desfăşurarea mai rapidă. Înaintea lui, existaseră procese care se întindeau pe zeci de ani, în aşa fel încât acuzaţiile aduse celui reţinut în închisoare erau de mult uitate, martorii dispăruţi şi obiectul procesului ca şi inexistent. El a mai reformat închisorile, le-a îmbunătăţit substanţial starea igienică, deoarece se aflau într-o jalnică insalubritate, lipsite de instalaţii sanitare elementare, adevărate focare de mizerie omenească. Yoshimune a abolit şi sistemul responsabilităţii familiale. Mulţi ani, a lucrat şi a redactat primul cod unificat al dreptului feudal japonez, intrat în funcţie, cum am mai menţionat, în anul 1721.

Pe vremea shōgunatului Minamoto structura puterii de stat, reglementată prin lege, era alcătuită astfel: puterea sacerdotală materializată în persoana împăratului (tennō) cu sediul în oraşul Kyōto, puterea civilă, aflată tot la Kyōto, o deţinea regentul (Fujiwara), numit şi *Kampaku*, la care se adăugau Consiliul de Stat cu Marele Cancelar şi puterea militară. Puterea reală, în stat, aparţinea shōgunului care se afla la Kamakura. De shōgun depindeau Biroul treburilor administrative (*Mandokoro*), cu subdiviziunile interne, finanţe, politică externă, Statul Major General (*Samuraidokoro*), cu componentele treburi militare şi politică generală, înalta Curte de Justiţie (*Monchugo*), care se ocupa de aplicarea dreptului cutumiar (obiceiul pământului) tradiţional.

Puterea locală se exercita în fiecare provincie şi avea o autoritate reală prin următoarele funcţii:

Shugo (Protectorul militar sau reprezentantul shōgunului), care menţinea ordinea publică şi recruta armata, *Jito* (Guvernatorul domenial), care strângea impozitele şi reprima fraudele.

În provincii mai exista o autoritate teoretică, fără valoare reală, reprezentată de Guvernatorul civil şi Proprietarul fiefului (cu funcţie ereditară).

Shōgunatul Tokugawa a modificat unele structuri, dar în linii mari a păstrat ceea ce era favorabil dominaţiei militare instaurate. Atât puterea sacerdotală, împăratul, cât şi cea civilă, regentul, se aflau tot la Kyōto. Puterea militară, shōgunul şi-a stabilit sediul la Edo (Tōkyō de astăzi) unde se afla Marele strămoş (*Tairo*) de care depindeau Cenzoratul (*Metsuke*), Consiliul strămoşilor vârstnici (*Roju*) şi Consiliul strămoşilor tineri (*Wakadashiyori*). Puterea locală civilă, cu autoritate teoretică, era reprezentată de guvernatori (*Bugyo*), puterea feudală, reală, era materializată prin daimyō-i.

Restauraţia puterii imperiale (Meiji) a adus modificări profunde în legislaţia japoneză. După 1868, ca şi în alte domenii ale vieţii sociale, s-a încercat modernizarea, occidentalizarea legilor. După modelul francez (după Boissonade), s-a întocmit un cod penal şi de procedură penală în anul 1880. Codul de procedură civilă apare în 1890, codul de comerţ în 1899 şi, după modelul german, în 1899 Codul civil.

Câteva amănunte ilustrative pentru revoluţia burghezo-democratică de la 1868 descriu ierarhizările instanţelor de judecată stabilite potrivit modificărilor în legislaţiile deja amintite. Curtea de Casaţie (*Daishin-in*) avea subordonate 7 Curţi de Apel (*Koso-in)*, 52 de tribunale pe prefecturi (*Chiko-Saibansho*), 87 subtribunale, 283 de judecătorii comunale (*Ku-Saibansho*) şi o Curte a litigiilor administrative (*Gyosei-Saibansho*).

CAPITOLUL VIII
FAMILIA JAPONEZĂ. FEMEIA. COPILUL. LOCUINŢA

Câmpiile acestea presărate
Cu pietre colţuroase
Şi năpădite de pelin şi ierburi,
Sunt semănate numai de femei
Care îşi slobozesc progenitura
Şi cârpăcesc veşminte pentru plozi,
Fac de mâncare, spală, dreg, aşază,
Ducând pe slabii umeri grija casei.

Miyazawa Kenji

Sunt, se pare, puţine faţete ale vieţii Japoniei de azi în care trecutul să se mai poată regăsi cu acuitate. Se poate afirma că, într-o anumită privinţă, au fost părăsite cu hotărâre şi cu recunoaştere oficială, inclusiv legislativă, liniile directoare ce structurau unitatea socială numită *familie*. Să nu ne înşelăm însă. Dacă, aparent, familia, aşa cum era definită în trecutul Japoniei, a dispărut, mai există câteva elemente legate de tradiţie, grăitoare prin ele însele, judicioase în contextul elaborării unei vieţi sociale ce tinde să păstreze tot ce a fost valoros şi creator din tezaurul spiritual sau material al strămoşilor. Aşadar, în ciuda altei înfăţişări, am spune de suprafaţă, stăruie încă, în conştiinţa japonezului, pilda vechilor obiceiuri, iar el se conformează aproape instinctiv tradiţiei. Se înţelege că manifestarea socială a japonezului legată de familie este, pe de o parte, tainică, intimă, incontrolabilă, în cadrul tabu al casei sale şi, pe de altă parte, este cea oficială potrivită legilor, îndeletnicirilor moderne, contemporane, cu alt dinamism şi cu alte exigenţe. În mecanismul funcţional al familiei sunt deci implicate şi astăzi elemente profund aderente la tradiţia strămoşilor, de alcătuirea unui nucleu social cu rol economic, cu rol de perpetuare şi supravieţuire. Nu vom stărui asupra familiei de azi, ci ne vom rezuma la schiţarea caracteristicilor familiei din vechea Japonie.

Pe scara istoriei, abia în *perioada Yayoi* (circa 300 î.Hr. - 300 d.Hr.), odată cu o anume dezvoltare a agriculturii, s-au cristalizat acele elemente definitorii demne de reţinut în înţelegerea specificului familiei pământului japonez. Din nevoia de cooperare, de conjugare a eforturilor oamenilor acelei perioade, în vederea cultivării cât mai eficiente a pământului şi pentru o împărţire echitabilă, cât mai lesnicioasă, a recoltelor obţinute, a luat naştere o nouă formă de organizare a familiei. Aceasta a devenit o unitate mai compactă din punct de vedere economic şi, desigur, social. De aici a decurs tendinţa spre lărgirea ariei comunitare. Săpăturile arheologice au demonstrat cu certitudine că *perioada Jōmon*, care a precedat *perioada Yayoi*, nu se caracteriza printr-o densitate prea mare de gospodării în alcătuirea aşezărilor omeneşti. Prin contrast, coloniile Yayoi adunau cu mult mai multe gospodării, în orice caz peste o sută, şi se alcătuiau ca adevărate comunităţi.

Agricultura *perioadei timpurii Yayoi* a adoptat sistemul cultivării prin irigaţie a orezului, tot aşa cum se practica în China centrală şi sudică. Acest fel de agricultură cerea de la oameni un efort imens, o cantitate de muncă în comun fără de care rentabilitatea ar fi fost iluzorie. Numai iscusinţa oamenilor nu era suficientă. Mai era necesară stabilizarea pe un pământ bine delimitat, se impunea un sedentarism al populaţiei, cu continuitatea implicită a travaliului. Aşa se face că până în vremurile mai recente, poporul japonez s-a constituit într-o societate agricolă cu un înalt grad de sedentarism. O astfel de societate tindea să imprime în conştiinţa membrilor ei un înţeles aparte şi pregnant al ierarhizării. Din ierarhia recunoscută a oamenilor decurgea obligaţia supunerii şi aspectul apăsător al stratificării sociale. Copiii se supuneau părinţilor, tinerii se supuneau fraţilor mai vârstnici, discipolii superiorilor etc. Conştiinţa gradării poziţiilor sociale era prezentă şi ea se atribuia naşterii ca o fatalitate.

Iată, aşadar, în germene, punctul de plecare spre alcătuirea unei forme aparte de familie, al cărei contur s-a edificat ulterior, în *perioadele Nara, Heian,* în feudalismul japonez şi mai cu seamă în cei 300 de ani ai shōgunatului Tokugawa.

Încă din societatea japoneză veche, din epoca *Yamato,* organizarea socială se sprijinea pe unităţile patriarhale numite uji, pe acele comunităţi omeneşti alcătuite din mai multe familii provenind dintr-o aceeaşi sursă, cu ascendenţi şi strămoşi comuni. Şeful grupării sociale a clanului era un *uji no kami,* o căpetenie de clan, dar problema de spiritualitate, de tutelă sacră, era soluţionată prin alegerea unui zeu al clanului, *ujigami*. În afară de comunitatea prin descendenţă, clanurile cuprindeau nişte grupări subordonate numite be sau tomo, grupări de familii, nu prin origine comună, ci prin ocupaţie similară. Deci, un fel de corporaţii de ţesători, de militari, de fabricanţi ai armelor sau de slujitori ai cultului religios. Conducerea corporaţiilor sau poziţia cuiva, în sânul scării ierarhice, se trecea, ereditar, generaţiilor următoare.

Clanurile erau microsocietăţi cu caracter rotund, închis, impenetrabil. Cel mai puternic dintre clanuri era, bineînţeles, cel imperial. Dintre şefii celorlalte clanuri se alegeau miniştri (*ōomi*), desigur era vorba de acele clanuri care se înrudeau cumva cu familia imperială. O treaptă mai jos îi situa pe şefii administraţiilor teritoriale sau provinciale, aşa-numiţii *ō-muraji*. Conducerea locală era asigurată de *kuni no miyatsuko,* şefi cu puteri limitate, sau de *tomo no miyatsuko,* şefii de corporaţii.

Clanurile, în ambiţia lor de a-şi dovedi superioritatea unul faţă de celălalt, îşi căutau sau născoceau descendenţe divine, după modelul clanului imperial. Menţionăm cu titlu de curiozitate numele unor clanuri puternice din *perioada Yamato*: Nakatomi şi Imibe. Evenimentele istorice au împins clanul Imibe pe o treaptă inferioară, aceea de a practica funcţii de tămăduitori sau purificatori. Nakatomi, în schimb, a avut o ascensiune continuă. Alte clanuri au îmbrăţişat profesii diferite, cum ar fi Otomo pentru rolul de „escortă", Kumebe şi Mononobe ca militari.

S-a introdus chiar o ierarhizare după titluri aristocratice. Nu este lipsit de interes să amintim câteva din cele cunoscute: *muraji,* ca echivalent al titlului de duce, *agatanushi,* ca stăpân al unui domeniu, sau fubito, cu profesia (nobilă!) de scrib. Multe din noţiunile ce defineau cândva responsabilităţi sau meserii se regăsesc azi ca nume de familie.

Mica nobilime provincială purta titlul de *miyatsuko,* oamenii liberi pe acela de *ryomin* (cu sensul de „lume bună"), iar cei mai de jos pe acela de *semmmin.* Aceştia din urmă nu se bucurau,

propriu-zis, de un nume, ci erau înglobaţi în corporaţiile agricole ca şi sclavii (*yakko)* proveniţi din prizonierii de război. În paranteză fie spus, fenomenul sclavagismului în Japonia a fost nesemnificativ şi nu a jucat un rol în adevăratul înţeles al cuvântului în dezvoltarea societăţii nipone.

Pe măsură ce corporaţiile s-au înmulţit, s-au născut şi alte denumiri, trecute, cum am mai spus, în numele de familie de mai târziu. Aşa, de pildă, orezarii se numeau *tanabe*, pescarii *amabe*, ţesătorii *oribe*, desenatorii *ayabe*, olarii *hasebe*, argaţii *umakaibe*, scribii *fumibitobe*, tălmacii de limbă chineză şi coreeană *osabe*, povestitorii orali *katariba*, ghicitorii *urabe* ş. a. m. d.

Familia japoneză a fost de tip patriarhal. Puterea absolută o deţinea tatăl familiei. El, dacă dorea, putea să fie un adevărat tiran fără să tragă consecinţele actelor sale, uneori arbitrare. Avea dreptul să îndepărteze din casă pe ginerele sau pe nora sa, îşi putea ucide copiii consideraţi vinovaţi, îi putea vinde ca pe nişte sclavi. Nu de puţine ori, în familiile nevoiaşe, fetele erau vândute caselor de prostituţie pentru că erau socotite, pur şi simplu, ca o „proprietate". Tatăl, în ordinea ierarhică, era situat deasupra întregii familii, soţul, deci, avea autoritatea asupra soţiei, fratele mai mare asupra celor mai mici, într-o treptată aşezare, model microcosmic al întregii societăţi japoneze. Copiii erau obligaţi să asculte pe părinţi, în timp ce aceştia nu aveau nici o obligaţie faţă de copii.

Bărbatul era singurul care avea privilegiul divorţului, sau mai precis spus, îşi putea repudia soţia. O cauză frecventă de repudiere a soţiei era sterilitatea ei. Cu toate acestea, pentru un samurai nu era de bun gust să se căsătorească înainte de 30 de ani şi nici să aibă mai mult de doi copii. În epoca samurailor, fecunditatea nu era la prea mare cinste, din teama de suprapopulaţie pe o arie de pământ insular, limitată ca suprafaţă şi ca resurse. Totuşi, în cazul în care o femeie năştea numai fete, samuraiul avea grijă să fie adoptat în familie un băiat, pentru a se evita astfel dispariţia numelui şi a moştenirii.

Deşi bărbaţii din clasele inferioare trebuiau să fie monogami, cei din clasele superioare îşi puteau permite să aibă concubine, iar infidelitatea lor pasageră nu avea nici o importanţă. În schimb, infidelitatea femeii constituia o crimă, iar bărbatul era îndreptăţit să-şi ucidă soţia infidelă. Filozoful confucianist Kaibara Ekiken mergea cu sfaturile sale atât de departe, încât recomanda soţilor să divorţeze de soţie atunci când aceasta era prea guralivă sau dacă vorbea foarte tare.

În vechime familia purta numele *ie.* Sensul cuvântului ie este acela de casă-matcă (suşă). Astăzi se foloseşte cuvântul *kazoku,* al cărui sens este cu mult mai restrâns.

În alcătuirea unei familii, cu înţelesul cel mai larg al noţiunii, contribuiau trei grupe de rudenie având prerogative juridice şi sociale diferite unele de celelalte. O primă grupare, şi cea mai importantă, numită shinrui, aduna persoane legate prin comunitate de sânge până la primele trei grade de rudenie pe linie paternă. Aceasta era adevărata familie în accepţiunea cea mai deplină a termenului. În cazul unui deces din rândul grupării menţionate, toţi membrii erau obligaţi să poarte doliu. Mai mult, la ivirea unei probleme juridice privind familia sau a nevoii de a se lua o hotărâre importantă, nu se decidea nimic fără consultarea tuturor membrilor ei. A doua constituentă din marele ansamblu al familiei, cu înrudire de sânge dar de un grad mai depărtat, era gruparea *enrui.* De cele mai multe ori, membrii ei purtau acelaşi nume ca cei din s*hinrui,* însă nu aveau obligaţia ca în caz de deces să poarte doliu. În privinţa problemelor juridice ale familiei, participarea membrilor grupării *enrui* era superficială. În sfârşit, sub numele de *enja* erau asimilate rubedeniile prin alianţă care nu

aveau nici un rol juridic.

O trăsătură caracteristică tuturor membrilor unei familii era aceea a discreţiei deosebite ce se păstra cu privire la problemele ivite în casă. Era vorba de o adevărată abţinere de la orice comentariu. Subiectul familie-casă era tabu prin tradiţie. Se poate spune, alături de niponologi avizaţi, că a existat, şi mai dăinuie încă, o ruptură între familia socotită sacră şi socialul considerat profan. Cum am mai arătat, un tată, de pildă, este capabil să-şi anunţe moartea tragică a fiului cu un zâmbet discret pe buze. În acest fel, el sugerează pudoarea sentimentelor sale, dar intenţionează să-ţi menajeze şi sensibilitatea.

Familia tradiţională japoneză era alcătuită, aşadar, pe sistemul „trunchiului", al „arborelui genealogic", spre deosebire de familia de astăzi care a spart carapacea rigidă a tradiţiei şi s-a constituit treptat după alte canoane. Schimbarea în modul de viaţă, industrializarea, urbanizarea marilor aşezări omeneşti, au obligat Japonia să adopte sistemul de familie de tip nucleu, conjugal, sistem în care familia se restrânge la cuplul marital şi la descendenţii lor din prima generaţie.

Trecutul arăta altfel. Familia, ie, însemna acea alcătuire de oameni care aduna membrii ce aveau în comun în primul rând adorarea aceloraşi zeităţi protectoare. Toţi membrii unei familii deveneau enoriaşi ai aceluiaşi templu sau sanctuar. Se considerau puţin înrudiţi şi cu alte familii care gravitau în jurul aceloraşi lăcaşe religioase. Religia imprima în viaţa de familie şi o periodicitate a sărbătoririlor, legate în special de riturile agricole. Reamintim de sărbătoririle zilei de Anul Nou, prima zi de primăvară (*Risshun*), echinocţiul de primăvară (*Shunbun*), echinocţiul de toamnă *(Shūbun*), festivalul de vară *Bon* legat de revenirea spiritelor strămoşilor etc. Toate acestea purtau în primul rând caracterul unor festivităţi de familie.

Familia tradiţională nu se rezuma la o singură generaţie, soţ-soţie, ci se întindea de la părinţi spre copii şi nepoţi, astfel încât, sub acelaşi acoperiş, se strângeau uneori trei şi patru generaţii succesive purtătoare a numelui de familie. Numele şi proprietatea se moşteneau de regulă de către fiul cel mai vârstnic. Ca să rezumăm, deci, o gospodărie putea fi alcătuită din soţ şi soţie, cu copiii aparţinători lor, cu părinţii fiecăruia dintre soţi, împreună cu fiul cel mai vârstnic, căsătorit şi el, cu familia sa. Cel mai adesea însă, o gospodărie japoneză tipică era alcătuită din două cupluri, bătrânii şi familia fiului cel mai mare.

Capul familiei avea numeroase îndatoriri. El administra şi supraveghea averea familiei şi bunurile sale, lua deciziile finale în aranjarea căsătoriilor, se ocupa de angajarea în muncă a membrilor mai tineri ai familiei. În momentele festive, el oficia omagierea strămoşilor şi era reprezentantul familiei în comunitatea locală. Soţia capului de familie îşi asuma responsabilităţile legate de cheltuielile casnice, de treburile gospodăreşti şi se preocupa de sănătatea tuturor membrilor din casă.

În cazul în care succesorul de drept la şefia familiei (fiul cel mai mare) deceda, sau nu era capabil să conducă familia, atunci al doilea sau al treilea fiu şi chiar fiica, rămâneau cu părinţii vârstnici după căsătorie. Soţul fiicei sau primul ei fiu primea învestitura de şef al familiei. Într-o ie era, deci, o succesiune patrilineală a conducerii.

Bunurile familiei nu erau socotite ca averea personală a cuiva, nici măcar a capului de familie, ci se înregistra doar pe numele lui. Averea aparţinea gospodăriei ie şi nu se împărţea copiilor după

moartea capului de familie. Numai dacă averea era îndeajuns de mare ca împărţirea ei să nu afecteze nivelul de trai al familiei sau să nu pună în pericol poziţia ei socială, atunci o parte din bunuri se repartizau celui de al doilea sau al treilea fiu (sau fiice). În general, tendinţa şi chiar scopul unui cap de familie era de a urca rangul social prin sporirea averii.

Într-o familie tradiţională japoneză, relaţiile interpersonale erau complicate, de ierarhizare-subordonare, cum ar fi între adulţi şi copii, între bărbaţi şi femei, între vârstnici şi tineri, între fiul cel mai mare şi cei mai mici, între capul familiei şi restul membrilor.

În casă nu exista nici o încăpere personală. Chiar şi atunci când o parte din membrii familiei primeau o cameră separată, aceasta nu era despărţită de restul casei decât aparent, prin pereţi fragili, culisanţi şi prin uşi neînchise cu cheia.

Căsătoriile, departe de a avea ca substrat afecţiunea între viitorii soţi (adeseori nici nu se cunoşteau înainte de căsătorie), însemna un contract între două familii. Prin încheierea unei căsătorii, două familii (*ie*) declanşau o asociaţie în care prima dobândirea unei poziţii sociale cât mai avantajoase pentru ambele familii. Prin căsătorie nu lua naştere o nouă familie, ci o familie transfera un membru al ei în sânul alteia. În cele mai multe cazuri, mireasa mergea în casa soţului ei unde, devenită noră, se situa pe una din poziţiile cele mai subordonate, cele mai de jos în ierarhia familiei. Dacă, însă, în familia miresei nu exista nici un băiat, mirele mergea în casa soţiei sale unde dobândea poziţia de viitor moştenitor al şefiei familiei în care a intrat.

Înrudirea între familii, cum am văzut şi mai sus, se aprecia mai puţin prin legătura de sânge şi prin căsătorie, cât prin aplicarea sistemului tradiţional care lua în considerare noţiunea de *ie*. Între două familii înrudite printr-o căsătorie, fiecare membru al ie-urilor respective devenea rudă cu ceilalţi, aşa-numiţi *shinrui*. În caz de divorţ, înrudirea lua sfârşit.

Când al doilea şi al treilea fiu (sau fiică) primeau o cotă parte din averea familiei şi formau o nouă familie, familia de origine (de plecare) se numea *honke* (marea familie), iar cea nou alcătuită *bunke* (ramură familială). Împreună, erau acelaşi „neam", adică *dōzoku*. Legăturile dintre honke şi bunke erau de înrudire patrilineală.

Chiar şi argaţii care slujeau mai mulţi ani într-o familie, dacă beneficiau de o câtime cât de mică şi neînsemnată a averii şi şi-au fondat un nou ram, erau asimilaţi relaţiilor de tip *dōzoku*. Relaţiile acestea treceau de la o generaţie la alta neştirbite, mult timp după ce fondatorii lor muriseră. Asemenea legături presupuneau că rudele făceau vizite şi ofereau servicii sau cadouri marii familii în împrejurări deosebite cum ar fi ziua de Anul Nou, sărbătoarea Bon, căsătorie, funeralii, naşterea unui copil, îmbolnăviri, deschiderea unui magazin, construirea unei case etc.

Privind familia japoneză din punctul de vedere al politicii femeii şi situaţiei sale sociale, avem o dimensiune în plus a fenomenelor petrecute, un spor de înţelegere a civilizaţiei nipone. Cum s-a văzut, femeia a avut o poziţie subordonată, potrivit canoanelor de influenţă chineză care pretindeau să fie supusă bărbatului. Era vorba de „tripla supunere" a femeii. Ca fată, supunerea faţă de tată, ca soţie soţului şi ca femeie vârstnică faţă de fiii săi. Simpla diferenţă de sex era suficientă pentru a stabili o ierarhie imuabilă. De menţionat este faptul că înainte ca preceptele chineze să fie asimilate şi să reprezinte o conduită cu valoare de lege, femeia avea în vechea societate japoneză, în epoca imperială îndepărtată, o poziţie importantă. Au existat, dacă hrisoavele spun adevărul, nu mai puţin

de şase împărătese ocupante ale tronului japonez. Unele dintre ele au rămas în istorie pentru fapte relevante. Odinioară, la Kyōto, femeile ocupau o poziţie însemnată, de prim rang. Ele erau prezente în viaţa socială, o influenţau într-o măsură apreciabilă, aveau un cuvânt de spus în viaţa literară a ţării şi au rămas chiar, prin cel puţin două mari personalităţi (scriitoarele Murasaki Shikibu şi Sei Shōnagon), la loc de cinste în istoria literară.

Subordonarea femeii începea din familia proprie, unde era socotită ca o proprietate a părinţilor. În nici un caz nu-şi permiteau să gândească asupra viitorului sau destinului ei, nu-l putea influenţa cu nimic. Fata se afla la discreţia intereselor de familie mai ales atunci când sosea momentul măritişului. Inegalitatea femeii rezulta şi din faptul că ea nu avea acces la învăţământul organizat. Singura sursă de instruire pentru femeie era celebra culegere anonimă intitulată *Marea învăţătură a femeii (Onna daigaku)*, transpusă din chineză în japoneză de Kaibara Ekiken (1630-1714). Conţinea o sumă de sfaturi şi îndemnuri potrivit moralei confuciene. Timp de secole, cartea a constituit unicul studiu pentru femei, dar, aşa cum s-a văzut, prea puţin propice înfloririi talentelor intelectuale.

Căsătoria a însemnat, până aproape de zilele noastre, mai precis până după al doilea război mondial, mai mult o alianţă între două familii, alianţă economică şi socială, decât unirea a două persoane. Nici pomeneală de căsătorie din dragoste, poate doar ca o excepţie fericită, izolată şi aproape de necrezut. Cu toate acestea, iubirea între tineri a existat, desigur, ca pe orice alt meridian al globului pământesc. Deşi dragostea nu a constituit tema principală a literaturii japoneze, nu se poate spune că nu a fost prezentă şi în poeme care atribuie sentimentului evocat puritate, sinceritate şi profunzime. Iată un exemplu grăitor:

O! Dacă valurile albe, înspumate
Răspândite pe întinderea mării de la Ise
Ar putea deveni flori,
Eu le-aş culege
Şi le-aş oferi iubitei mele!

Situaţia subordonată a femeii era mai pregnantă, însă, imediat după căsătorie. Tânăra căsătorită părăsea propria familie pentru a intra cu trup şi suflet în cea a soţului. Despărţirea de fosta familie era atât de totală, ruptura atât de dramatică, încât tânăra femeie se desprindea de strămoşii săi, lucru extrem de semnificativ pentru lumea japoneză. În adevăr, primul gest, prima îndatorire când intra în casa viitorului soţ, era să îngenuncheze în faţa altarului de familie şi să se adreseze sufletelor strămoşilor, anunţându-i că s-a unit grupului familial şi la bine şi la rău, devenind, astfel, parte integrantă a noului ei cămin. Pentru ea începea o viaţă nouă închinată rolului de soţie.

Mecanismul perfectării unei căsătorii, după vechea tradiţie, urma cu rigurozitate nişte canoane precise. Pentru început, un intermediar (*nakōdo* sau *baishakunin*), de regulă un profesionist al evenimentului, ca parte străină faţă de cele două familii doritoare să-şi căsătorească odraslele, proceda la prezentarea viitorilor soţi, prezentare numită mi-ai sau *kikiawase*. Dacă tratativele se

soldau cu bine, ritualul căsătoriei se desfăşura sobru, după religia shintōistă. Un dicton japonez spunea că „să te căsătoreşti după ritualul shintōist şi să fii înmormântat după cel budist". De remarcat că budismul, în toate manifestările sale, recurge la fast, la exuberanţă, zgomot şi impresie vizuală. Sobrietatea şi rigoarea shintōistă subliniau, poate, mai bine, că evenimentul căsătoriei nu constituia momentul cel mai fericit din viaţa unei femei. Cu toate acestea, femeii proaspăt măritate i se pretindea să fie mulţumită, supusă şi modestă pentru că, iată, a fost scutită de hăituiala, de goana după un soţ, rudele şi părinţii, vecinii sau prietenii i-au sărit în ajutor şi i-au asigurat totul de-a gata!

De altfel, căsătoria avea drept scop, mărturisit deschis, perpetuarea familiei prin descendenţi, perpetuarea numelui şi asigurarea moştenirii. Privită prin prisma familiei rurale de odinioară, e mai uşor de înţeles rostul apariţiei copiilor căci, într-o familie ţărănească, fiecare membru al ei reprezenta în primul rând un capital-muncă. Perechile căsătorite erau instruite să privească unirea lor ca expresie a unui destin inevitabil, o soartă sosită la soroc, fie la bine, fie la rău. Femeia ştia astfel că s-a măritat mai mult pentru a gospodări căminul soţului ei decât pentru soţ în sine.

În vremurile mai recente a luat chiar fiinţă o „şcoală a mireselor" unde fetele aflate în preajma căsătoriei să deprindă câteva lucruri absolut necesare unei viitoare soţii (cusutul, împletitul, cârpitul, gătitul bucatelor, aranjarea meselor, *ikebana,* ceremonia ceaiului, compunerea de waka-uri, muzica, dansul şi limbile străine).

Nu e de mirare că virtuţile tradiţionale ale femeii japoneze sunt cunoscute ca fiind hărnicia, spiritul de economie şi *renunţarea de sine.* Se simt aici ecouri din taoismul iniţiat de Lao-tse. Acesta spunea, cu mai bine de două milenii în urmă, că: „totul este nimic şi nimic este totul, viciul e virtute şi rigoarea slăbiciune", subliniind deşertăciunea lucrurilor, a faptelor şi a ţelurilor. Un discipol a adăugat mai târziu ideea că „omul este nemuritor, viaţa şi moartea se succed una pe alta într-un şir fără sfârşit, asemeni celor patru anotimpuri". Asemenea doctrină paradoxală şi cinică exercita o influenţă certă asupra concepţiei de viaţă a oamenilor îndemnându-i să trăiască şi să cugete într-un anume fel. Să nu uităm că în vechea Japonie căsătoriile se făceau între un bărbat abia ajuns la 20 de ani şi o fată până la 15 ani, aşadar, fiinţe lipsite de orice experienţă şi discernământ.

Asupra femeii tinere căsătorite mai acţiona şi o altă autoritate, deloc neglijabilă. Mai cu seamă în mediul rural, exista obiceiul ca fiul să moştenească şi ocupaţia tatălui, în afară de proprietatea lui, fie că acesta era agricultor, meseriaş-artizan sau comerciant. Inevitabil, tânăra pereche de căsătoriţi locuia în aceeaşi casă cu părinţii soţului. Abia mai târziu, când bărbaţii tineri nu au mai fost obligaţi (să ne amintim, totuşi, de „pietatea filială"!) să perpetueze ocupaţia paternă şi şi-au permis să înveţe o profesie proprie în momentul căsătoriei, şi-au asigurat şi un cămin separat de părinţi.

Femeia, deci, fiind silită să trăiască în casa soţului, alături de întreaga familie a acestuia, descoperea şi existenţa soacrei. Femeia-soacră, indiscutabil un monument de experienţă în privinţa conducerii unei gospodării, reprezenta, în plus, femeia care adunase de-a lungul vieţii o întreagă gamă de momente ale supunerii, îngenuncherii şi umilinţelor. Nu arareori răbufnea, în sfârşit, dorinţa de răzbunare. Împotriva cui să o exercite? Împotriva celui mai slab, asupra ultimei în ierarhia casei, a novicei, cea mai proaspătă femeie sosită în gospodărie. Dacă tânăra era şi frumuşică, atrăgătoare, înzestrată cu cine ştie ce calităţi, invidia avea câmp liber de desfăşurare.

O poziţie cu totul aparte în societatea japoneză veche a avut-o *geisha.* Pe marginea existenţei, a

menirii şi rostului ei s-au făcut, de către occidentali, o mulţime de speculaţii şi comentarii. Prezenţa ei în literatură ca personaj a sporit şansele multiplicării erorilor de înţelegere. De la elogiul superlativ, de tip romantic, până la comentariul naturalist sau licenţios, iată o gamă largă de desfăşurare a condeielor neavizate. Se înţelege că literatura exotică avea nevoie de ceva picant şi cititorul mediocru, avid de reprezentări ieftine şi biciuitoare, devora cu nesaţ pagini întregi de elucubraţii.

Ni se pare firesc să încercăm o scurtă creionare a portretului femeii care îşi exercita *profesia* de geisha. Geisha era o profesie ca oricare alta numai că se învăţa anevoie, din fragedă copilărie, că necesita calităţi cu totul aparte, o înzestrare remarcabilă pentru artă, o sensibilitate ieşită din comun şi, în ultimă instanţă, talent. Pentru că, e bine să subliniem, geisha era o artistă. De altfel, traducerea literală a cuvântului exprimă foarte bine şi limpede sensul. Gei ar fi „aptitudine artistică" iar sha „persoană care practică ceva". Aşadar, *geisha* este „persoana care practică arta".

După absolvirea şcolii de geisha, femeia dobândea o meserie de artistă foarte cultivată, cu vaste cunoştinţe literare, ea însăşi o creatoare de poezie, capabilă să susţină o conversaţie pe teme de artă, literatură şi istorie, totul la modul cel mai subtil şi rafinat, spiritual şi elevat. Era o expertă în muzică, interpreta cu talent, la shamisen sau la alt instrument, melodii cunoscute sau improviza spontan, cu multă uşurinţă, o muzică proprie. Dansa cu eleganţă, sugestiv şi îmbietor. Adăugaţi la toate acestea calităţile fizice care o selectau pentru asemenea profesie, educaţia modelatoare a însuşirilor sufleteşti, constând mai ales în modestie şi devotament, şi veţi avea tabloul aproape complet al unei geisha. Ştia ca nici o altă femeie să se îmbrace, să aleagă kimonoul adecvat anotimpului, momentului psihologic sau chiar calităţilor bărbatului pe care îl servea. Desfăşura cu măiestrie, la nevoie, ceremonia ceaiului, aranja cu artă florile potrivit exigenţei ikebana şi ştia întotdeauna să strălucească ascunzând, dincolo de masca exterioară, tumultul trăirilor proprii.

Aproape în fiecare dintre cărţile scriitorului Yasunari Kawabata (1899-1972) laureat al premiului Nobel pentru literatură în anul 1968, trăieşte câte un personaj delicat, sensibil, visător şi, în cele din urmă, învins de viaţă, personajul geisha. Pentru Kawabata, geisha rămâne depozitara sensibilităţii feminine specific japoneze, păstrătoarea tradiţiilor de poezie pură, rarefiată, perpetuă a existenţelor trecătoare. Gesturile ei eterice, înclinarea subtilă a evantaiului, amintesc de simbolistica încifrată în stampele marilor Harunobu, Hokusai sau Utamaro.

Geisha îşi desfăşura profesia în casele speciale numite „case de geisha", un gen de restaurante-hanuri, prevăzute cu camere adecvate unei petreceri. Situaţia aparent incertă a acestor femei înlesnea o greşită înţelegere în legătură cu ce i se putea cere. Mai cu seamă europenii care frecventau tot felul de localuri, puteau să le confunde cu nişte curtezane. Ba au existat şi japonezi capabili să cadă în greşeală. Shōgunul Iyenari (1787-1826), de pildă, după ce a interzis în 1791 băile mixte pentru că avea convingerea că favorizau imoralitatea, în anul 1822 a promulgat un edict împotriva geishelor pe care le categoriseşte printre prostituate ceea ce era departe de adevăr. În ciuda decretului, instituţiile de formare a profesiei de geisha au continuat să funcţioneze.

Ceva din situaţia femeii s-a schimbat în Japonia după al doilea război mondial. Noua repartizare demografică a născut alte exigenţe privind responsabilităţile familiei tradiţionale. Poziţia femeii s-a transformat radical. Potrivit constituţiei, drepturile ei sunt egale cu ale bărbatului atât în societate cât

şi în familie. Să nu ne înşelăm, însă, tradiţia, în forme discrete şi mascate, mai dăinuie, în fapt, cu izul patriarhatului uşor de recunoscut. Se păstrează, de pildă, dreptul primului născut pe linia masculină. Femeia rămâne tacit supusă tatălui, soţului şi fiului ei. O femeie devenită văduvă, istovită de viaţă, îşi găseşte adăpost şi e protejată de fiul cel mai mare.

Cum spuneam mai sus, ţelul oricărei căsătorii era obţinerea descendenţilor. Copilul devenea un scop în sine, prin el se rezolva viitorul familiei. La prima vedere, s-ar părea că o asemenea gândire era egoistă şi chiar monstruoasă. În mod ciudat, deşi apariţia copiilor într-o casă era aşteptată pentru scopuri sociale şi economice, personajul mult dorit, odată ivit, devenea obiectul unei iubiri fără egal. Dragostea japonezului pentru copii era şi este ceva cu totul deosebit, de nuanţă aproape mistică, un fenomen care se ridică prin misterul şi transcendenţa sa la rangul de adoraţie, de cult, aproape ca o religie. Nu trebuie să ne imaginăm că această dragoste se manifestă zgomotos sau demonstrativ. Ca orice altă mărturisire de sentimente, decentă şi rezervată, iubirea faţă de copil rămâne în sufletul japonezului tăinuită, dar prezentă, evidentă doar în gesturile protectoare necesare. Japonezul nu-şi îmbrăţişează odrasla cu efuziunea europeanului nici măcar atunci când copilul doarme.

Copiilor li se impunea un anume vocabular în ceea ce priveşte adresarea lor unul faţă de celălalt şi faţă de părinţi. Această exigenţă sădea în inima copilului, încă de mic, conştiinţa necesităţii unei ierarhizări stricte. Era suficient să asculţi şi să reţii vocabularul folosit pentru a-ţi da seama de raporturile de familie existente, bine definite în limbaj. Copiii nu-şi spuneau niciodată pe numele mic ci se adresau unul altuia numindu-se după ierarhia lor cronologică. Pentru fratele mai mare exista cuvântul *oniisan*, pentru cel mic *otōsan*, sora mai mare era numită *onesan*, iar cea mică *imotosan*. Acolo unde existau mai mulţi fraţi pe linia masculină, ordinea lor reieşea, de asemeni, din vocabular. Primul băiat era *ichirō*, al doilea *jirō*, al treilea saburō şi tot aşa pentru fiecare. Deoarece linia feminină a copiilor nu prezenta aceeaşi importanţă, nu era necesară o nomenclatură strictă corespunzătoare. Şi de aici se vede situaţia subalternă a femeii în Japonia veche.

Copiilor, pentru a fi deprinşi cât mai bine cu ierarhia în familie, li se fixau nişte atribuţii, nişte obligaţii care trebuiau respectate cu stricteţe. Ierarhia astfel exprimată nu rămânea numai la nivelul coercitiv, de aservire a individului, ci dădea naştere unui sentiment de solidaritate, unui sentiment tonic de securitate a existenţei pentru că sarcinile unuia erau sprijinite de îndatoririle celuilalt, depinzând reciproc unii de alţii.

Totul era şi este pus în slujba educării, creşterii sănătoase şi asigurării fericirii copilului. Amintim în treacăt, vom reveni, numai despre acele festivaluri populare, sărbătoriri pline de fast şi de culoare închinate copilului: Anul Nou în ianuarie, sărbătoarea fetiţelor la 3 martie, cea a băieţilor la 5 mai, festivalul stelelor la 7 iulie şi al crizantemelor la 9 septembrie. Deşi adulţii participă la asemenea festivităţi, deşi se fac vizite, se schimbă cadouri, rolul lor este minor, adevăratul şi marele personaj rămâne copilul.

Nici o căsnicie, oricât de armonioasă ar fi fost ea, nu era pe deplin fericită decât odată cu apariţia copiilor. Se socotea, printre altele, că fiecare persoană onorabilă din societatea japoneză avea îndatorirea să mijlocească o căsătorie, iar obligaţia sa era considerată pe deplin înfăptuită abia

atunci când participa în calitate de oaspete de onoare la sărbătorirea naşterii primului copil în acea familie. Naşterea unui copil schimba ceva din poziţia femeii în casă. Demnitatea ei sporea considerabil, ajungea aproape să se considere egală bărbatului, în orice caz prestigiul de stăpână a casei atingea dimensiunea cerută. Devenea, cu alte cuvinte, o adevărată membră a familiei. Dispărea şi pericolul permanent ameninţător al divorţului, al repudierii cu care era sancţionată o femeie stearpă.

În noţiunea japonezului de familie „bogată" se includea, de la sine înţeles, existenţa copiilor. „Copilul este un tezaur", iată o afirmaţie deloc exagerată în Japonia.

Bineînţeles că acolo unde şansa de a avea un copil propriu nu surâdea vreunei familii, se putea recurge la adopţiune, ca remediu de ultimă instanţă. Copilul adoptat, devenit moştenitor, se numea irimuko. Formula nu era aplicată prea repede ci numai după ce proba timpului demonstra că neşansa stăruie asupra cuplului respectiv. Se evitau astfel complicaţiile inerente în cazul apariţiei, prin hazard, a unui copil propriu după ce un altul ar fi fost adoptat.

O mărturie a preţuirii copilului o găsim lesne în prezenţa frecventă a copilului sau a imaginii sale în peisajul pictat de cei mai mulţi şi mai mari artişti japonezi. Şi literatura a folosit ca izvor de inspiraţie lumea copilului. În drama Kabuki copilul e prezent adeseori. Scrierile dramaturgului Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) sunt frecvent colorate de mişcarea copilului, ca în nişte basme comice sau tragice, în orice caz cuceritoare. Celebra culegere de poeme *Manyōshū a perioadei Nara* (secolul al VIII-lea), cea mai importantă antologie de poezie japoneză veche, este onorată adesea de subiectul iubirii pentru copii. Un poem *tanka* (de 31 de silabe) intitulat „în adorarea copiilor" se încheie cam aşa:

Tot argintul şi aurul vostru,
Bogăţia de giuvaericale
La ce-mi folosesc?
Tezaur mai de preţ decât acestea
îmi sunt copiii,
Astfel glăsuiesc eu.

Astăzi copilul este considerat ca o persoană cu drepturi individuale de aceeaşi esenţă ca şi adultul. Legea din anul 1952 care liberalizează întreruperea sarcinii nu este socotită o abatere de la tradiţia iubirii şi grijii faţă de copii, ci o încercare de echilibrare demografică.

Am sugerat mai sus ideea că, pentru japonez, familia ca noţiune se asimilează şi chiar se identifică adesea cu aceea de casă, de locuinţă. Casa adăposteşte relicvele familiei, păstrează amintirile strămoşilor decedaţi, în micul ei sanctuar s-au adunat în timp simboluri ale trecerii prin lume a unor fiinţe fără de care cei în viaţă nu ar fi existat. În vechea Japonie, dar şi astăzi, mai ales în

condiţiile rurale, se construiau locuinţe după o alcătuire bine definită, păstrându-se în linii mari aceeaşi structură. De regulă, există o sală centrală mare, comună, flancată de alte încăperi mai mici, sau un grup de camere principale care comunicau între ele. Despărţirea între încăperi se făcea prin uşi culisante numite *fusuma*. Un perete, de fapt un paravan, şi el culisant, numit *shōji*, deschidea camera spre o verandă. Veranda-galerie, echivalentă a cerdacului de la noi, înconjura total sau parţial construcţia.

Cel mai adesea, casa japoneză era alcătuită numai din parter. Foarte rar se ridica şi un etaj sau un pseudoetaj reprezentat de o firidă ascunsă în unghiul format de acoperişul înclinat. Simbolul casei japoneze îl constituie acoperişul, în ciuda formelor diverse şi a materialelor folosite. Ţigla sau paiele erau cel mai frecvent utilizate pentru obţinerea unui acoperiş ţuguiat, uneori cu colţurile ridicate şi mai rar drept.

Planşeul nu era aşezat pe pământ, ci ridicat pe piloni de lemn, uneori până la înălţimea de 50 cm de la sol. Era cel mai probabil o rămăşiţă a arhitecturii străvechi moştenite de la malaezienii socotiţi ca strămoşi ai japonezilor. Pesemne că mediul sudic, lacustru, sau pericolul animalelor sălbatice din junglă au impus o măsură de siguranţă care, precum se vede, dăinuie în mod rudimentar şi azi. Planul de aşezare al casei era înclinat pentru că, nu de puţine ori, exista o rampă ca modalitate de asigurare a igienei locului.

Toată clădirea avea drept schelet de susţinere o solidă reţea din bârne de lemn. Grinda folosită păstra aspectul neregulat, neprelucrat al trunchiului original. Pe carcasa astfel clădită se montau pereţii. Poate că este pretenţios să numim „perete" un simplu paravan din lemn învelit în hârtie sau, în cel mai bun caz, un zid subţire din chirpici vopsit în alb. De menţionat că paravanele, în marea lor majoritate, erau glisante iar în sezonul cald erau împinse pe cadrul lor alunecos în lateral, lăsând aerul să circule nestingherit dintr-o parte în alta a casei. Se obţinea astfel lumină suficientă şi mai ales o ventilaţie excelentă a aerului, nemaipunându-se la socoteala posibilitatea de a pătrunde în orice încăpere direct din curte, închiderea pereţilor se făcea numai noaptea, iar ziua numai în caz de furtună sau frig. O parte din pereţi, cei compacţi şi mai solizi, cu poziţie fixă, conţineau dulapuri.

La ţară, acolo unde casa tradiţională se construia aşa cum am descris-o mai sus, mai existau şi alte construcţii adiacente. Bucătăria era ridicată la o oarecare distanţă de casă (pericolul focului!), avea o alcătuire masivă şi spaţioasă. La fel de solid, tot pentru a fi protejat de foc, era şi hambarul numit *kura*. În el, ca într-o magazie ferită de pericole, se depozitau şi obiectele de valoare ale familiei, ceramica veche, produsele de artă, cele meşteşugăreşti mai deosebite etc.

Nu încăperile de la stradă ale casei erau cele preferate, ca la noi, ci tocmai cele din spate, pentru că, cel mai adesea, se deschideau într-o grădină. Firește că şi grădina era concepută după tradiţie, înţelegându-se prin aceasta că se fructifica peisajul alcătuit din nelipsitul lac minuscul, din aleile cu pietriş, stânca, râul subţirel şi cascada corespunzătoare, precum şi din prezenţa lampioanelor din piatră.

Oricât de modestă ar fi fost o casă japoneză, din ea nu lipsea camera pentru îmbăiere. În ea se găseau câteva hârdaie mari sau căzi din lemn afectate băii propriu-zise şi alte câteva mai mici pentru clătit. Nu trebuie omis faptul că japonezul se îmbăiază cel puţin o dată pe zi.

În fiecare încăpere, sau mai precis în cele mai importante camere, un perete era prevăzut cu o

nişă numită tokonoma. Spaţiul din perete destinat a fi tokonoma era încadrat într-o structură de lemn, ca o ramă pătrată în secţiune sau rotundă, numită *tokobashira.* Lemnul folosit, pentru un efect estetic aparte, era ales din trunchiul natural al copacului, având coaja păstrată, neregularităţile şi răsucirile crengilor încă prezente. În casele mai pretenţioase ori aparţinând bogătaşilor, în locul ramei tokobashira se folosea un cadru din bronz sau bronz aurit, cu lucrătură ornamentală încărcată, probabil adesea de un gust îndoielnic, denumit *kugikakushi.* Aceste nişe, cu destinaţie într-un fel sacră, adăpostesc cel puţin una până la trei *kakemono*-uri (pânze verticale pictate) suspendate estetic, un vas cu ramuri înflorite sau cu flori de sezon, aranjate după criteriile artei *ikebana,* precum şi un vas cu tămâie. Tokonoma reprezintă şi locul în care stă lista strămoşilor familiei, listă numită ihai. Lista morţilor familiei, fotografiile lor sau orice altă amintire sunt închise într-o cutie lăcuită în negru având incrustaţii aurii strălucitoare. O altă cutie este destinată zeilor shintō. Amândouă îşi au locul în tokonoma. După cultul shintōist, nişa poate fi asimilată cu o capelă unde japonezul îngenuncheat stă de vorbă cu cei morţi şi le împărtăşeşte izbânzile, bucuriile dar şi necazurile pentru a le cere sfatul. Obiectele din tokonoma nu stau acolo pentru totdeauna. Unele se scot şi se înlocuiesc cu altele, în funcţie de anotimp, de momentul vreunei festivităţi sacre etc.

Funcţionalitatea „normală" a casei presupunea că se intră printr-o uşă specială, glisantă şi ea, tocmită din lemn dens, plin, uşă numită *koshidaka shōji.* Cum am văzut, intrarea ducea în acea sală mare centrală folosită mai mult pentru lucru decât pentru locuit. Celelalte încăperi, afectate locuitului, nu erau altceva decât nişte suprafeţe de podea acoperite cu faimoasele rogojini din pai de orez numite *tatami.* Mai rar, în zilele noastre, este folosit parchetul.

Tatami-ul este o suprafaţă dreptunghiulară împletită din pai de orez, cu lungimea fixă de 1,80 m şi lăţimea de 90 cm. El constituie, prin standardizarea sa, un fel original de unitate de măsură a suprafeţelor. Se spune chiar: camera aceasta are 4 tatami şi nu „atâţia metri pătraţi". Împletitura este în aşa fel făcută, încât dă o senzaţie agreabilă de supleţe. Dar nu numai atât! Pe podeaua acoperită cu tatami se calcă numai descălţat de pantofi, în ciorapi. Senzaţia tactilă este ceva cu totul aparte, amintind de o pajişte cu iarba deasă pe care o atingi cu talpa goală. Trebuie adăugat că aceste rogojini emană un miros vegetal aparte, aproximativ cu al fânului cosit, savuros prin prospeţimea care te apropie fără să vrei de perceperea cadrului natural al câmpului, al pădurii. La origine, tatami-ul se pare că a folosit drept saltea pentru dormit, cu alte cuvinte echivalentul patului nostru (japonezii nu dorm, în mod tradiţional pe pat). În Japonia se doarme pe podea, peste nişte saltele din mătase ori bumbac, saltele adăpostite ziua în dulapurile din pereţi.

Generalizarea folosirii tatami-ului, pentru acoperirea integrală a podelelor, se pare că nu e mai veche de 500 de ani. Cu toate acestea, japonezii şi-au adaptat traiul la existenţa tatami-ului, vieţuind aproape de el, adică mai aproape de sol. Când spunem asta, ne gândim la faptul că japonezul se aşază pe podeaua acoperită cu tatami şi nu pe scaun, iar atunci când caligrafiază cu pensula sau pictează, stampa lui este întinsă jos pe tatami şi nu e susţinută de un şevalet. O sumedenie de alte acţiuni care ţin de artele tradiţionale şi care presupun un ritm calm, rafinat, cum ar fi ceremonia ceaiului, aranjamentul floral, dansul, muzica, sunt condiţionate de existenţa tatami-ului. Rogojina tatami nu intră propriu-zis în contact cu solul deoarece, cum am mai spus, podeaua este ridicată pe piloni, în plus aerisirea caselor japoneze este excepţională. Iată de ce tatami-ul se păstrează atât de curat încât

direct pe el pot fi aşezate noaptea aştemuturile pentru dormit, aşternuturi care în cursul zilei vor fi strânse şi ascunse în nişa specială din perete. Lipsa mobilierului greoi, masiv, de tip european, conferă interiorului unei case japoneze senzaţia de spaţiu generos, chiar acolo unde, de fapt, dimensiunile încăperilor sunt reduse. Tatami-ul, curat, protejat de uzura precoce, este pomenit nu fără substrat, într-o veche zicală: „Tatami-ul ca şi nevasta este mai bun când e nou".

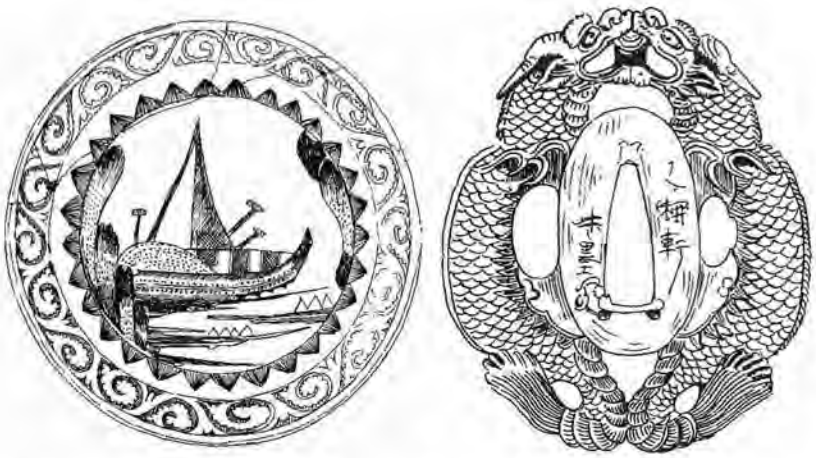
Modalitatea de încălzire în cursul iernii a unei case japoneze de odinioară, nu era eficace în ciuda faptului că existau trei feluri de surse de căldură. Cea mai frecventă, mai des folosită, dar şi mai modestă ca rezultate, era sobiţa din ceramică sau din bronz numită *hibachi.* În fapt, un vas umplut cu nisip deasupra căruia se punea jăratic. Folosea doar la încălzitul mâinilor. Avantajul lui era acela că putea fi uşor deplasat dintr-un loc în altul. Un soi de sobă-cămin în care ardea un foc adevărat, numită *irori,* folosea la încălzirea mâncării şi a apei. Abia *kotatsu*-ul, marele cămin situat în sala cea mare, comună, a casei, reuşea să încălzească familia dar într-un mod aparte. *Kotatsu* nu era altceva decât o cavitate dreptunghiulară, scobită în podeaua şi în solul încăperii celei mari. Fosa astfel tăiată în podea era acoperită cu o masă joasă, peste care se aşeza o pătură uriaşă. Aceasta servea drept faţă de masă, dar mai degrabă ca o cupolă care să reţină căldura venită din interiorul scobiturii pe fundul căreia ardeau cărbunii încinşi. Membrii familiei, aşezaţi în jurul mesei (dar nu oricum!), aveau picioarele şi gambele atârnate în deschizătura *kotatsu.* Puteau încăpea astfel până la opt persoane şi se bucurau de căldura venită prin iradiere de jos în sus. Gruparea familiei în jurul kotatsu-lui avea valoare simbolică, stabilea ierarhizarea pe vârste, sexe, generaţii. Tatăl familiei sta pe locul central, numit *yokoza.* Lateral, în dreapta, era aşezată soţia pe locul numit *kakaza.* În faţa ei se afla locul oaspetelui (dacă era prezent vreun invitat) numit kyakuza. Pe locul cel mai puţin important, opus celui al tatălui de familie, locul desemnat de cuvântul yomeza, era fixată soţia fiului casei.

Aşezarea la masă a familiei a constituit, în tradiţia niponă, momentul unic al zilei când toţi ai casei erau prezenţi, schimbau între ei gânduri, primeau însărcinări de la stăpânul lor recunoscut în persoana capului familiei. Şi astăzi se păstrează însemnătatea concentrării tuturor forţelor umane ale casei în jurul mesei. Clipa, cumva festivă, trebuia colorată de personalitatea japoneză. Timpul a selectat obiceiuri şi atitudini faţă de mâncare, de obiectele şi vesela folosite cu acest prilej. Japonezul aplică un criteriu vizual, estetic, mâncării. Pentru el contează, înaintea gustului şi abundenţei hranei, tocmai modul ei de prezentare. Legumele, peştii, produsele marine sunt tăiate, „sculptate" cu măiestrie pentru a sugera forma unei flori sau unui fruct, uneori chiar o formă mai complicată din regnul animal. Alte produse care se pretează la tăierea în fâşii devin material de împletituri savante, de la coşuleţe la siluete arhitecturale.

Masa propriu-zisă e departe de a fi o mobilă adevărată. Cum am mai spus, japonezul are oroare de mobilierul greu, masiv. Pentru el este suficientă o măsuţă joasă, lăcuită, potrivită pentru a susţine vesela lor ciudată, originală, formată dintr-o multitudine de obiecte cu dimensiuni şi forme incredibile. În principiu, toate aceste vase poartă numele de *sarakobachi.* Numărul mare şi varietatea de forme sunt particularităţi absolute ale bucătăriei japoneze. Fiind atât de mici, vasele conţin alimente în cantitate extrem de mică aşa încât, pentru îndestulare, trebuie mâncat din fiecare.

Formele cele mai variate le au bolurile, fie că sunt plate sau adânci, rotunde sau pătrate, pentagonale şi chiar hexagonale. Felurite farfurii defilează cu siluete alungite, dreptunghiulare, ovale

sau alveolare.



Materialul veselei este porţelanul delicat, de culoare albastră şi albă, sau ceramica cu suprafeţele rugoase, în culori pastelate, abia sugerate. Fantezia japonezului, doritoare de variaţie şi îndrăzneală, a recurs uneori la materiale ieşite din comun. De pildă, s-au folosit bambusul tăiat, bucăţile de cedru sau de pin, frunzele şi scoarţa de copaci. Toate acestea dau o senzaţie vizuală de abundenţă copleşitoare.

Avuţia estetică sădită în lumea măruntă a veselei este grăitoare pentru înlesnirea înţelegerii rafinamentului unui popor care, înainte de a dori să ştie gustul mâncării, simte nevoia să descifreze contrastul dintre culoarea neagră a măsuţei lăcuite şi cea albă a porţelanului, dintre roşul sângeriu al unui bol şi portocaliul catifelat al ceramicii.

O particularitate demnă de subliniat, deoarece este sugestivă pentru modul de a gândi „în familie", rămâne aceea a vaselor, a bolurilor speciale pentru orez. Existau în fiecare casă acele *me-oto-jawan*, o pereche de boluri destinate strict „pentru el" şi „pentru ea", folosite în orice împrejurare. De regulă, *me-oto-jawan-urile*, ca şi alte obiecte perechi similare (cum ar fi *meoto-yunomi-jawan*, ceşcuţe pentru ceai ale perechii căsătorite, *meoto-bashi*, perechea de beţişoare pentru mâncat, sau setul de două *futon*, perne-saltele pentru dormit, sunt aduse în casă de mireasă. Este o tradiţie foarte veche a primirii miresei cu „zestrea" de mai sus. Mult timp dimensiunile celor două meotojawan-uri au fost egale, însă, în ultima vreme, cam odată cu restauraţia Meiji, bolul soţului a început să fie făcut mai voluminos decât al soţiei. Să fie o expresie a inegalităţii sexelor? Ar fi în contradicţie cu liberalizarea femeii care datează cam din aceeaşi perioadă. Oricum ar fi, în privinţa dimensiunilor, obiectele amintite mai sus reprezintă un simbol cert al intimităţii şi interdependenţei vitale dintre soţi. Luate separat, obiectele meoto cuprind sfera omenească a hranei, a băuturii şi a somnului sau procreaţiei.

În sfârşit, la masa japonezului, în loc de furculiţă sau cuţit, sunt utilizate beţişoarele denumite *hashi*. Instrumentele simple, igienice şi uşoare, îşi au originea în China iar aria de răspândire, tot Extremul Orient, adică acolo unde hrana se pretează cel mai bine la manevrarea cu beţişoare. Dacă în China beţişoarele sunt fabricate din diferite materaile şi au o dimensiune respectabilă, în Japonia ele sunt mai mici şi se fac numai din lemn. S-ar părea că în felul acesta manevrarea lor este mai lesnicioasă. În paranteză fie spus, beţişoarele chinezeşti sunt mai potrivite pentru „mâna europeanului" ceva mai mare decât a japonezului. Oricum, mâncatul cu beţişoare se deprinde foarte

repede şi nu se uită niciodată. Japonezii merg cu rafinamentul atât de departe încât stabilesc anumite reguli de folosire corectă a beţişoarelor. Este interzis, de pildă, să ridici cu ajutorul *hashi*-ului de pe podea un obiect căzut sau să-ţi înmoi beţişoarele într-un vas cu hrană pentru toţi mesenii, aflat în mijlocul mesei. Niciodată nu se va manevra mâncarea cu un singur beţişor deoarece contravine unor reguli budiste legate de osemintele morţilor. Beţişoarele nu se vor înfige niciodată vertical în bolul de orez pentru că gestul semnifică moarte. (În altarul familiei, ca ofrandă, i se oferă decedatului un bol de orez cu beţişoarele înfipte vertical!). Se mai obişnuieşte ca la o petrecere, la sfârşit, să se rupă beţişoarele folosite.

Locuitorii unei case aveau, prin tradiţie, o sumedenie de îndatoriri faţă de vecini. Cel care se muta într-o casă nouă sau schimba locuinţa, trebuia să facă o vizită vecinilor din imediata apropiere, cel puţin la trei case distanţă în dreapta, în stânga şi în faţă. Prilejul vizitei crea obligaţia de a duce câte un dar fiecărui vecin. Exista chiar un cadou caracteristic, nişte figurine din grâu numite soba. Nu era nepotrivit nici să dăruieşti un cupon de pânză. Mai mult, darul se putea trimite înainte de ziua mutării. Oferirea cadourilor declanşa un mecanism al dăruirilor reciproce care se putea întinde pe ani de zile, poate şi pe decenii, practic pe toată viaţa. Era certitudinea unei bune vecinătăţi, materializate simbolic. O anume etichetă stabilea şi cuvintele necesare a fi rostite sau scrise cu prilejul oferirii cadourilor.

În epoca shōgunatului Tokugawa, în perioada cuprinsă între anul 1600 şi 1868, unitatea politică de bază în clasa războinicilor era considerată casa, sau clanul, desemnată prin noţiunea *ie*, aşa cum am menţionat. O casă era mai mult decât o familie şi se alcătuia din trei grupări. Prima, formată din membrii familiei principale, adică a acelor descendenţi pe linia fondatorului casei. De obicei, era familia unui senior feudal. A doua grupare se constituia din familiile cu relaţii reciproce în cerc închis, inaccesibile altora din afară. O a treia grupare consta în familiile neconsangvine, subordonate şi vasale primei familii. Poziţia câştigată în societate se transmitea ereditar. Capul familiei principale era socotit şeful autoritar al „casei". El era recunoscut de toţi ceilalţi membri ai clanului ca o entitate politică. Lui îi aparţineau, pe el îl slujeau.

Casa avea un cartier central iar drept bază economică un teritoriu mai mult sau mai puţin întins, cu oarecare autonomie, guvernat de şeful casei. Fiecare clan îşi elabora un sistem de regulamente proprii, legi ale practicii administrative, ordine, potrivit cărora, printr-un sistem de oficii sau birouri, treburile ţinutului erau conduse cu eficacitate. Desigur, un corp guvernor aplica în practică legislaţia personală.

Japonia perioadei Tōkugawa a fost administrată printr-un număr de astfel de „case" organizate piramidal, după importanţa ce i se acorda fiecăreia. Încă înainte de anul 1600, deci cu jumătate de secol mai devreme de marea victorie a lui Ieyasu de la Sekigahara, casele respective începuseră a funcţiona într-o ierarhizare bine stabilită. În vârful piramidei se afla, bineînţeles, guvernul casei Tokugawa, numit, cum am spus în altă parte, bakufu, începând cu anul 1603, după ce Ieyasu a primit de la împărat titlul tradiţional de shōgun. Guvernul *bakufu*, în fapt administraţia shōgunală, garanta demnitatea şi bunăstarea curţii imperiale (a „casei" imperiale) de la Kyōto, aceasta păstrând doar o

importanţă simbolică în schimbul puterii politice pierdute.

Existau aproximativ 250 de case; în fruntea fiecăreia se afla câte un daimyō. Domeniul administrat, numit han, adăpostea o cifră variabilă de oameni, între zece mii şi un milion. Din aceştia se recrutau samuraii, o primă clasă de mare importanţă, având numai îndatoriri militare. Restul populaţiei consta în agricultori, meseriaşi şi, cei din urmă, negustorii.

Este interesant, şi merită discutat, un anume aspect al tradiţiei nipone legat de numele de familie. Japonezii nu s-au mulţumit să aibă un singur nume. Ei foloseau în decursul vieţii mai multe. Alături de cele obişnuite, adică numele de familie şi prenumele, mai erau cunoscuţi printr-un supranume. Ca sugari, japonezii aveau un nume special (*yōmyō*), ulterior îşi însuşeau o poreclă (*azana*), sau foloseau un pseudonim (*gō*). Scriitorii aveau un nume de condei, pictorii un nume de penel (*haimyō* şi *gagō),* în timp ce actorii posedau un nume de scenă (*geimyō).* S-ar putea crede că abundenţa de nume a creat confuzii mai cu seamă în cazul personalităţilor. Ei bine, nu! Întotdeauna japonezii, ca şi alţi orientali de alt-fel, au avut acurateţea notaţiilor de nume şi de date.

În sfârşit, şirul numelor trebuie completat cu aşa-zisele nume postume pe care le căpătau decedaţii. Acestea erau de două feluri: onorifice (*okurina*) şi budiste (*hōmyō* şi *kaimyō*)**.** Pe piatra funerară a unui decedat nu se trecea decât numele postum budist.

Cum se ştie, funeraliile în Japonia decurg invariabil după ritualurile budiste, deşi, practic, pentru majoritatea familiilor japoneze problemele religioase sunt astăzi de mică importanţă. Pentru funeralii se recurge la un preot al sectei budiste de care socoate familia că aparţine încă. Preotul citeşte o sutră în faţa altarului ridicat în cinstea răposatului şi pregăteşte un *kaimyō*, adică un nume postum budist, adecvat persoanei decedate, nume ce va fi înscris pe mormânt alături, uneori, în prezent, nu şi altădată, de numele purtate în viaţă. Practica alegerii unui *kaimyō* este denaturarea unui obicei din secolul al XIV-lea care fixa un nume credinciosului budist încă în viaţă, tocmai cu scopul de a-l „călăuzi". Dacă a rămas în uz acordarea de *kaimiyō*-uri, aceasta se explică prin faptul că pentru templele budiste reprezintă o sursă importantă de venituri. Taxa pentru obţinerea numelui postum nu e tocmai o plată ci o „contribuţie" a familiei, ceea ce nu-i împiedică pe oameni să se tocmească asupra valorii sumei vărsate templului. Se înţelege că familia încearcă să obţină pentru decedat un rang cât mai înalt în ierarhia numelor postume, ambiţie deşartă dar foarte costisitoare şi importantă în Japonia. Năzuinţa familiei este de a se câştiga un nume cel puţin egal ca rang predecesorilor decedaţi, dacă nu cumva mai înalt.

Menţionăm, ca o curiozitate, că împăraţii Japoniei ne sunt cunoscuţi din istorie numai după numele lor postume.

CAPITOLUL IX
LIMBA JAPONEZĂ VORBITĂ ŞI SCRISĂ. CALIGRAFIA. ÎNVĂŢĂMÂNTUL

Sfârşitul toamnei stă scris
În culoarea ultimelor frunze.

Bonzul Jakuren

Nu este prea lesne să conturezi cu limpezime izvoarele unei limbi mai cu seamă dacă, prin tot ce o defineşte, structură, fond noţional şi lexical, alcătuire gramaticală, virtuţi fonetice, ea îşi atestă vechimea sa insondabilă. În mod necesar, originea şi dezvoltarea limbii japoneze trebuie pusă în relaţie cu originea populaţiei care a vieţuit, din cele mai vechi timpuri, pe meleagurile nipone. Cercetări din cele mai recente, sprijinite pe ştiinţe generoase în sugestii, cum ar fi antropologia, etnologia şi arheologia, se impun a fi încoronate de o sinteză semnificativă. Savanţii japonezi au pus în paranteză teorii mai vechi şi au venit cu modalităţi noi de orientare în hăţişul descurajant care este iscodirea originii limbii lor. Efortul depus, lăudabil în sine, suferă uneori de subiectivism şi, în ultimă instanţă, nu aduce limpezirea dorită. Lucrările rămân prea adesea în stadiul sugestiilor, al simplelor bruioane, ca şi cum s-ar aştepta naşterea prin generaţie spontanee a unui adevăr care să se impună de la sine. În mare măsură convingătoare, mai degrabă spectaculoase şi incitante, ipotezele lor de lucru fascinează la lectură, însă au darul de a provoca îndoiala tocmai pentru excesul de rigoare, prin lipsa aparentă a fisurilor, prin prea „perfecta" lor armătură.

Ar trebui să pornim de la descrierea câtorva caracteristici şi apoi, urmând firul lor, să tragem concluziile cele mai apropiate de adevăr. Cum asemănările cu alte limbi învecinate nu pot fi întâmplătoare ci exprimă o interrelaţie în timp, transferul de caracteristici dintr-o parte în alta devenind evident, stabilirea priorităţii nu este tocmai un lucru simplu. Argumentele ce le vom prezenta nu au pretenţia decât să deschidă poarta cercetărilor ulterioare ale celor interesaţi.

Aşadar, limba japoneză este polisilabică, particularitate ce o îndepărtează de limba chineză veche, care era în antichitate monosilabică. Japoneza este în acelaşi timp aglutinantă, capabilă să formeze noi cuvinte prin adiţionare şi combinare de noţiuni, amintind cumva de resursele limbii engleze. Silabele limbii japoneze nu sunt deloc guturale; foarte puţine dintre ele sunt aspirate. Consoanele sunt simple, niciodată compuse, dublate sau alăturate una celeilalte şi, în afară de „n", nu sunt poziţionate deloc la finele cuvântului. Imensa majoritate a cuvintelor japoneze sfârşesc printr-o vocală. Vocalele sunt în multe împrejurări rostite prelungit şi melodios. Cu toate acestea, ca o consecinţă a absenţei accentului tonic şi a pronunţiei slabe a silabelor, ascultată, limba japoneză are cu mult mai puţină sonoritate decât ne-am fi aşteptat. Cuvintele se aştern egal, ca într-o conversaţie lipsită de pasiunea argumentului dar, pe neaşteptate, survine câte o explozie exclamativă, ca o interjecţie autoritară care întrerupe fluxul obişnuit, aproape tern al vorbelor.

Gramatica trece drept foarte simplă pentru că substantivele nu au gen sau număr, adjectivele nu posedă grade de comparaţie, iar pentru verbe nu există inflexiuni de persoană. Lipsesc din limba japoneză pronumele relative şi există doar câteva pronume personale. Inflexiuni de moduri şi cu caracter de negaţie au verbele şi adjectivele. Nu se întâlnesc prepoziţii, mai la îndemâna folosirii noastre, ci nişte „postpoziţii" sau sufixe care modifică sensul cuvintelor. Dacă adăugăm că limba este şi era foarte bogată în formule de politeţe alambicate, pline de complicaţii, cu capcane de sens înşelătoare, născocite în scopul de a înlocui pronumele personale, ceea ce presupune şi sărăcia limbii în cuvinte injurioase ori insulte, vom avea o schiţă succintă a caracteristicilor limbii vorbite azi. Cât priveşte valoarea de comunicare a cuvintelor japoneze ar fi de observat că, în general, vorbitorul se străduieşte să exprime cât mai adecvat sensul intenţionat sau, altfel spus, limba japoneză refuză o exprimare exagerată sau ornamentală, nu se foloseşte de metafore sau înfloriturii inutile. Cuvintele patetice sunt evitate adeseori. Pe de altă parte, însă, japonezului îi este caracteristică şi o comunicare puţin mai ocolită, ezitantă, mai degrabă prin aluzii, cu unele rezerve, obicei care vine din doctrina shintōistă. Japonezul are în limbaj, ca şi în religie, rezervă, sobrietate în expresie, reţinere în dezvăluirea sentimentelor. Spiritul limbii desface lumea fanteziei şi a sentimentului de cea a existenţei reale sau a acţiunii. Pentru a ajunge la o asemenea sinteză şi la un astfel de profil caracteristic, limba a selectat de-a lungul veacurilor valorile ce i s-au adresat. Cum vom vedea mai jos, în trecut au existat nişte evenimente lingvistice care atestă că limba a evoluat potrivit influenţelor exterioare nu puţine la număr.

Pentru a răspunde corect la întrebarea „care este originea limbii japoneze?", trebuie să începem prin a recunoaşte că încă nu ştim cu exactitate adevărul. Istoria frământată a insulelor nipone, particularizată prin invazii numeroase când din sud, când din nord, implantarea unor culturi diverse şi chiar migraţia de suşe omeneşti deosebite rasial, au făcut ca amalgamarea antropologică, lingvistică şi culturală să fie atât de omogenă, încât articulaţiile iniţiale să nu mai poată fi descifrate.

Savanţii din trecut se mulţumeau să afirme că limba japoneză este probabil de origine mongolă şi înrudită cu coreeana. Se bazau, cum vom vedea, pe asemănări frapante fie de structură gramaticală, fie de fond lexical. Extinzând consideraţiile, tot pe bază de asemănări evidente, s-a considerat de către alţii că japoneza ar aparţine familiei lingvistice uralo-altaice, înrudită cu manciuriana, coreeana şi chiar cu limbile turcice. Nu sunt ignorate numeroasele determinări ainu, mai ales în privinţa denumirilor geografice şi nici cele trei valuri de cuvinte culturale chineze (din epocile Nara, Heian şi Tokugawa) care au modelat, au impregnat cu elemente sinizante limba japoneză. Din cele mai vechi timpuri însă, din perioada *Yayoi* (ştim că ea acoperă o istorie de câteva mii de ani, începând cu anii 5000 î.Hr.) au străbătut până în zilele noastre dovezi certe că pe teritoriul japonez se vorbea o limbă sudică. Ea avea un sistem fonologic asemănător cu polineziana. Că această limbă a fost primul grai al insulelor japoneze, este plauzibil de admis şi e firesc ca timpul, evenimentele petrecute, influenţele pomenite mai sus să fi subţiat extrem de mult structura de pornire, iar adaosurile şi restructurările ulterioare să fi rămas mai evidente observaţiei noastre de azi.

Se ştie că odată cu introducerea culturii *Yayoi,* cultură care a înlocuit Jōmon-ul, a început să fie tot mai prezentă limba sud-coreeană care avea o gramatică altaică şi folosea aşa-zisele „vocale armonice" asupra cărora vom mai reveni. Răspândirea noii limbi s-a făcut de la nordul insulei

Kyūshū spre sud şi spre est. Într-o primă etapă, pare să se fi extins până în fostul district Kinki. Curând, a ajuns în districtul Azuma şi a ţinut pasul cu expansiunea culturii Yayoi spre răsărit, nord-est, cuprinzând, deci, întreaga insulă Kyūshū, insula Shikoku şi, în sfârşit, Honshū. Prin secolul al VIII-lea d.Hr., după asimilări succesive, noua limbă a prins rădăcini şi a devenit prototipul japonezei de astăzi. Cam tot în acea perioadă, câteva dialecte venite din Okinawa au marcat o ultimă influenţă sudică.

Populaţia care a adus noua limbă cu structură altaică nu s-a putut consolida pe pământul japonez deoarece a venit în număr mic. Ea a reuşit să-şi altoiască propria gramatică pe limba aborigenă găsită, nu şi fondul lexical. Aşa se explică de ce vocabularul japonez are puţine similitudini cu cel altaic (de pildă, noţiunile pentru elementele anatomice ale corpului omenesc sunt predominant sud-est asiatice şi nu altaice). Cercetătorul Hashimoto a descoperit în anul 1909, studiind acel tezaur lingvistic care este *Manyōshū*, că în secolul al VIII-lea limba japoneză avea 8 vocale şi nu 5 ca în zilele noastre. Cele trei vocale în plus erau ï, ë şi ö. Rezulta un număr mai mare de silabe, 87 faţă de 47 de azi. De aici, analiza a adus observaţia că limba japoneză veche folosea vocale armonice. „Vocalele armonice" sunt acele grupe de vocale care pot fi utilizate la formarea unui cuvânt. De pildă, se armonizează într-un prim grup vocalele a, o şi u, într-un al doilea grup ë, ö şi i şi într-un al treilea grup e şi i. Această particularitate apropia foarte mult limba japoneză de familia lingvistică altaică (alcătuită, la rândul ei, din cele trei limbi: turcă, mongolă şi tungusă), unde fenomenul vocalelor armonice este bine cunoscut. Între japoneză, pe de o parte, şi mongola cu tungusa, pe de altă parte, la apropierea fonetică se adaugă şi cea gramaticală. După secolul al IX-lea, din limba japoneză au dispărut vocalele armonice. În limba coreeană au dispărut abia astăzi, ele erau pe cale de dispariţie prin veacul al XVII-lea.

Am putea adăuga faptul că limba venită în Japonia prin Coreea, deşi altaică, mongolă, sau tungusă, a împrumutat din stocul lingvistic întâlnit destule noţiuni şi le-a purtat cu sine, aşa încât a adus ca zestre japonezei tot nişte cuvinte sudice. Pentru civilizarea ţării, limba nouă a marcat momentul în care cea mai avansată cultură a timpului acela a adus cu sine meşteşugul ţesutului, cultivarea orezului, fabricarea uneltelor din bronz şi chiar prelucrarea fierului, aşadar o civilizaţie agricolă temeinică.

Dacă ne oprim o clipă asupra limbii coreene, constatăm că, de fapt, este cu mult mai apropiată de japoneză decât oricare alta. Legătura lingvistică a avut loc la începuturile perioadei Yayoi, cam acum 2300 de ani. Gramatical, coreeana are aproape toate trăsăturile limbilor altaice, dar nu posedă inflexiuni terminale determinate de pronume, nu face o diferenţă între r şi l, pronumele demonstrativ are, ca şi în japoneză, trei grade, de proximitate, de semiîntâmpinare şi de întâmpinare. Coreeana se acordă în general şi cu altaica şi cu japoneza. Diferenţa netă între coreeană şi japoneză există în privinţa numeralelor.

Limba japoneză s-a altaicizat începând cu secolul al III-lea î.Hr. Japoneza a suferit o schimbare rapidă de la anul 300 î.Hr., când a început *perioada Yayoi* şi a durat până pe la anul 300 d.Hr. Faptul că invaziile de populaţii venite din sudul Coreei nu s-au mai continuat, a provocat o diluţie a influenţei lingvistice altaice şi cu timpul s-a pierdut particularitatea fonetică a vocalelor armonice. Mai mult, trecerile întâmplătoare de populaţii sud-coreene în insulele japoneze au adus mai târziu

nişte fonduri lingvistice influenţate de culturile sudice, inclusiv chineza. Într-o cronică faimoasă a dinastiei Wei din China secolului al III-lea, întâlnim numele de persoane japoneze şi titlurile lor oficiale transcrise în cuvinte chineze monosilabice iar ordinea cuvintelor în frază este net altaică.

Înainte de al doilea război mondial, Batchelor pretindea că limba japoneză contemporană nu conţine nici un reziduu din vreo altă limbă anterioară celei a ainu-şilor. Cum am arătat mai sus, ainu-şii au trăit numai în partea de nord-est a Japoniei continentale (insula Honshū), dar nu se ştie nimic despre limba vorbită în vechile timpuri în districtul Azuma. Prin noţiunea „azuma" se înţelege „estul" cunoscut. Districtul *Azuma* definea o arie geografică mobilă pentru că „estul" cunoscut era mereu altul, pe măsură ce se pătrundea în el şi populaţiile „barbare" erau împinse mai departe. În principiu, s-au delimitat trei districte *Azuma* şi fiecare a marcat o epocă istorică bine individualizată. Se presupune că în districtele estice (respectiv Azuma) a trăit o populaţie diferită prin origine, cultură şi limbă de cea aflată în districtele vestice, populaţie rămasă însă necunoscută.

Dacă studiem limbajul nipon curent de astăzi, distingem două arii dialectale mai importante, un dialect al vestului şi altul al estului. O linie geografică despărţitoare între cele două zone ar împărţi Japonia, trecând prin mijlocul districtului Chūbu sau între Chūbu şi Kinki. Regiunile astfel diferenţiate, la o analiză biologică a populaţiei, oferă surpriza unei concordanţe spectaculoase. În fapt, linia imaginară împarte Japonia într-o zonă nord-estică în care predomină tipul sangvin antigenic B şi o zonă sud-vestică unde stăpâneşte tipul sangvin A. Similaritatea merge şi mai în detaliu, pe aceleaşi coordonate, dacă analizăm dermatoglifele populaţiei. De fapt, diferenţele biologice şi antropologice nu fac altceva decât să explice suportul deosebirilor lingvistice. Mai mult, din istorie se ştie că aceleaşi arii geografice au trăit şi o diferenţiere socială. De pildă, în est, relaţia între capul familiei şi ramurile clanului erau nete, ca de la superior la inferior. Prin contrast, vestul Japoniei făcea ierarhizarea nu după provenienţa indivizilor ci după vârstă. În culegerea poetică *Manyōshū* (secolul al VIII-lea) se găsesc aşa-zise poeme estice *(azuma-uta)* şi poeme ale apărătorilor graniţelor (*sakimori no uta*). Limbajul poemelor *azuma-uta* era socotit barbar şi deranja urechile „fine" ale celor mai din vest. Chiar mai târziu, în epoca Heian (secolele al IX-XII-lea), locuitorii capitalei încă îi mai considerau pe locuitorii din est (*azuma*) sălbatici şi supărători prin limbajul lor grosolan, cu accente ciudate. De altminteri, în Manyōshū, *azuma,* estul, este adeseori pomenit cu epitetul *tori ga naku* („cânt de pasăre"). Se presupune că dialectul estic suna ca un ciripit de păsări ceea ce le apărea ca foarte ciudat celor din Nara. Azuma definea ca noţiune o suprafaţă cu conturul elastic. Prima Azuma cuprindea aria la est de munţii Hakone incluzând districtele Kantō şi Tōhoku, a doua Azuma trecea la est de hotarul prefecturilor Nagano şi Shizuoka (numite pe atunci Shinano şi Tōtōmi), iar a treia Azuma includea prefectura Gifu (constând din vechile provincii Hida şi Mino), precum şi prefectura Aichi (fosta provincie Owari).

Studiul poemelor din Manyōshū atestă că în est a existat un dialect specific într-o formă primară.

Este neîndoielnic faptul că sudul şi sud-estul Asiei şi-au adus contribuţia la formarea civilizaţiei şi a limbii japoneze. Elementele de cultură sudică s-au afirmat şi au poposit în insulele japoneze venind în valuri succesive. Unele caracteristici au rămas, sădite mai ales în câteva obiceiuri, în mitologie şi, bineînţeles, în fondul lingvistic. Printre obiceiuri, mai remarcăm încă în perioada Heian tenta matriarhală a constituirii familiei. În secolul al VIII-lea prevala căsătoria de tip matrilocal

(mirele intra în familia miresei, tinerii proveniţi de la acelaşi tată, dar care aveau mame diferite se puteau căsători între ei etc.) ceea ce era caracteristic în sud, în Taiwan, în sud-estul Asiei şi în India. Dominaţia femeii în familie, fie ca mamă, ca vrăjitoare sau ca expresie terestră a adoraţiei soarelui (ca zeitate de sex feminin: *Amaterasu-ō-mikami)* exprima înrudirea cu mitologiile sudului. Printre populaţiile din sud-estul asiatic, indonezienii au cel mai mare număr de mituri şi poveşti populare cu paralelisme în Japonia (ne referim la miturile nipone culese din *Kojiki* şi *Nihonshoki).*

Un alt obicei, cel al extragerii caninului la vârsta adultă, practicat de locuitorii Japoniei din perioada Jōmon (dovadă stau craniile adulte la care lipsesc dinţii canini, nu şi la craniile de copii), este foarte obişnuit printre aborigenii din Taiwan, din sudul Chinei, Indochina, Malaezia, Polinezia, Australia şi chiar Africa. Practica extragerii caninului avea o semnificaţie rituală, marca ritualul iniţiatic spre starea de adult sau, poate, avea rol decorativ similar cu alte manevre legate de dantură (vopsitul câtorva dinţi etc). Nu altfel stăteau lucrurile cu tatuajul întregului corp, particularitate japoneză de aceeaşi provenienţă sudică.

Firesc, elementele lingvistice însoţitoare au început să se amestece cu fondul de bază al limbii autohtone prin împrumuturi de cuvinte de către gazde, la început, ca ulterior influenţa să devină şi mai consistentă prin asimilarea structurii limbii imigrante.

Facem o menţiune fugitivă dar absolut necesară pentru a puncta înrudirea limbii japoneze standard cu acelea ale insulelor Ryūkyū (privite cândva chiar ca dialecte ale japonezei) şi ale dialectelor din Naha (Okinawa), fie prin identitatea unor părţi de cuvânt (adjective, pronume, verbe auxiliare) cât şi prin intonaţia cuvintelor.

Triburile care locuiau în trecutul îndepărtat în Taiwan (locuitorii de azi vorbesc numai chineza), vorbeau o limbă asemănătoare cu cele din zona sudică, împlinind astfel apropierea existentă şi pe plan social sau cultural. Într-adevăr, în districtele înalte ale munţilor Niitaka, se practica ierarhizarea de grup după vârstă, preferinţa pentru căsătoriile în sistemul matrilineal şi se foloseau unelte din piatră (topoare, securi etc.) similare cu cele găsite în aria Pacificului de sud, mai ales în insulele Polineziei sau districtele malaeziene.

Merită stăruit mai temeinic asupra limbii malaio-polineziană care este vorbită în insulele risipite pe o suprafaţă imensă, între Oceanul Indian şi Pacificul de sud-vest, de la Madagascar în apus până în Hawai în răsărit. Această limbă are trei suşe: indoneziana, malaeziana şi polineziana. Indoneziana e vorbită în Madagascar, Sumatra, Yawa, Celebes, Borneo, Filipine, peninsula Malaya şi Taiwan. Malaeziana o găsim în insulele Mării Sudului, Micronezia, insulele Bismark, Noua Guinee, insulele Solomon, Noua Caledonie, insulele Fiji, iar polineziana în insulele răsăritene, în Hawai, Samoa, Noua Zeelandă şi altele. Sistemul fonetic al dialectului polinezian este înrudit strâns cu cel al japonezei vechi. Ne referim la existenţa a numai 5 vocale, la absenţa diftongilor, la nediferenţierea între sunetele r şi l şi la absenţa consoanelor duble sau triple. Se poate admite că polineziana a jucat un rol în dezvoltarea limbii japoneze.

S-a mai remarcat o oarecare înrudire a japonezei cu un dialect Mon-Khmer vorbit de o populaţie din regiunile muntoase ale peninsulei malaeziene. Similitudinea se rezumă la modul cum se formează pronumele (de proximitate-apropiere, de semi-întâmpinare şi de întâmpinare) ca şi la identitatea unor cuvinte referitoare la părţi ale corpului omenesc.

Mai există o limbă, cea tibeto-birmaneză care are frapante asemănări cu japoneza. Birmaneza este lipsită, ca şi japoneza, de gen, număr şi caz, în propoziţie ordinea cuvintelor este asemănătoare, sunt folosite adiţionările de particule, sufixele şi verbele similare, iar pronumele sunt numeroase reflectând vârsta, poziţia socială, sexul vorbitorului şi al ascultătorului.

Cum s-a putut vedea mai sus, izvoarele variate şi multiple care au contribuit la conturarea limbii japoneze sunt mai mult sau mai puţin evidente. Fiecare influenţă a lăsat urme vizibile fie în structura gramaticală, fie în fondul lexical, fie în alcătuirea fonetică a japonezei. Nu întotdeauna cronologia evenimentelor lingvistice a fost descifrată exact. Remarcabil rămâne însă momentul începuturilor culturii Yayoi când metamorfoza cea mai dinamică şi cea mai persistentă a avut loc odată cu schimbarea radicală a caracterului de civilizaţie. Migraţia populaţiilor altaice prin sudul Coreei, deşi în plan antropologic nu a avut forţa necesară să marcheze o influenţă evidentă, în planul cultural a constituit vehiculul transportor al noii ocupaţii omeneşti, agricultura, îndeosebi cultivarea orezului şi folosirea uneltelor perfecţionate, adecvate momentului istoric. Beneficiul lingvistic a fost şi el mai mult de structură gramaticală decât de fond lexical sau aspect fonetic.

Mai apoi, nici o altă influenţă majoră care să zguduie limba japoneză, gata constituită, nu a atins un prag revoluţionar. Civilizaţia chineză, cum vom vedea, mai ales graţie introducerii scrisului ideografic şi a elementelor adiacente de cultură, filozofie, religie, artă, meşteşuguri, legislaţie şi structură social-politică, se situează pe primul plan al influenţei lingvistice. Abia în zilele noastre, civilizaţia occidentală (Europa şi America), precum şi contactul pe multiple planuri cu o altă lume au făcut ca limba japoneză să se îmbogăţească mereu cu noţiuni noi, cu neologisme pronunţate după sistemul vocalic care deformează net sonoritatea cuvintelor străine. În altă parte am făcut câteva consideraţii definitorii privind japoneza de astăzi, nu suficiente pentru a mulţumi un lingvist, de pildă, ci doar orientative, satisfăcătoare cuiva care ar dori să aibă noţiuni generale.

Europeanul care ar intenţiona să se instruiască şi să deprindă limba japoneză de astăzi, ar trebui să se înarmeze cu multă răbdare, fantezie şi înţelegere (adunată dintr-o amplă cunoaştere a civilizaţiei nipone). Limba japoneză nu este alcătuită numai din cuvinte şi din structuri sau inflexiuni gramaticale. Comunicarea în japoneză presupune intuirea ritmului cuvintelor, cadenţa frazelor rostite, alternarea pauzelor semnificative şi, mai presus de toate, acea indefinită strategie a înţelesurilor sugerate. În propoziţie, ordinea cuvintelor este bine stabilită, întotdeauna de la particular la general. Adjectivul precede substantivul, aşa cum subiectul stă înaintea predicatului.

Limbajul este în aşa fel structurat încât nu este niciodată necesar să se dea interlocutorului un răspuns net negativ, ceea ce facilitează mult păstrarea lipsei de tensiune a dialogului, a calmului pe deplin potrivit modalităţii de înţelegere a filozofiei japoneze. Jocul cuvintelor pozitive, combinarea lor cu măiestrie, sunt duse cel mai adesea foarte departe, până acolo încât este aproape imposibil să se formuleze un refuz. Aşadar, nu numai stăpânirea cuvintelor, a gramaticii şi chiar a expresiilor ajută la practicarea limbii japoneze, ci şi învăţarea modalităţii de a folosi pauzele (uneori exprimate prin cuvântul *ma...*) pentru ca efectul general de „calm" al dialogului să fie asigurat. Dacă vreţi, pauza aşezată înaintea rostirii unui cuvânt cu încărcătură afectivă mai bogată, este precauţia de pudoare absolut necesară spiritului japonez.

Vechii japonezi nu au posedat o scriere proprie. Limba lor s-a format şi s-a modelat în încercări de strictă oralitate. Din frecventele primeniri săvârşite în secolele dinaintea pătrunderii scrierii chineze în Japonia, nu s-a păstrat nimic. Modelele lingvistice încercate s-au consumat în sunet şi au rămas pentru noi simple supoziţii.

Data exactă a însuşirii scrierii în caractere ideografice chineze nu este certă. Se fac presupuneri, bizuite pe unele fapte, dar este mai mult ca sigur că scrisul chinez a fost cunoscut în insulele japoneze chiar înainte de a se fi adoptat oficial. E suficient să amintim de obiectele de artă chineze, podoabe, vase, săbii etc, în majoritatea lor lucrate din materiale dure (piatră şi metal), care aveau adeseori scrijelite, în păienjenişul decoraţiei şi al desenului, ideograme cu semnificaţii diverse, fie câte o dedicaţie, fie numele vreunei personalităţi etc. Obiectele, odată ajunse în Japonia, prin intermediul Coreei, constituiau modele artistice pentru localnici, încercările japonezilor de a imita decoraţia ce împodobea un vas, de pildă, se loveau de reproducerea ideogramelor. Ochiul şi mâna artizanului se obişnuiau astfel cu formele scrisului pictografului şi, de ce nu?, meşteşugarul de astăzi putea deveni scribul de mâine. În afară de aceasta, meşteşugarii din Japonia, cel puţin pentru început, nu erau altceva decât nişte imigranţi coreeni sau chinezi care, cu timpul, se naturalizau în Yamato şi îşi alcătuiau familii, asimilându-se populaţiei locale. Printre ei trebuie să fi fost şi oameni cu instrucţie a scrisului. La fel de sigur este faptul că încă din secolul I d.Hr., din perioada dinastiei chineze Han, guvernanţii japonezi îşi trimiteau mesajele scrise în ideograme atunci când se adresau curţii imperiale chineze sau coloniilor chineze din Coreea.

În mod tradiţional este admis faptul că scrisul chinez a venit în Japonia la sfârşitul secolului al IV-lea sau începutul secolului al V-lea. Ştim că suveranii japonezi, în strădania lor de a-şi extinde influenţa în peninsula coreeană, au stabilit legături amicale cu unul din cele trei mari regate, cu Paekche, în scopul de a provoca o slăbire a regatului Silla, stat ceva mai puţin civilizat, dar mai războinic decât celelalte. În anul 391, o expediţie japoneză în Paekche întăreşte schimbul între Japonia şi peninsulă, respectiv statul coreean amintit, drept răsplată pentru „asistenţa militară" acordată de niponi, trimite un soi de tribut constând în obiecte de artă dar şi în meşteşugari. Printre oamenii ajunşi în Japonia se număra şi Achiki, un personaj interesant, capabil să citească şi să scrie în chineza clasică. La recomandarea lui, este adus şi un scrib cu îndemânări de dascăl, foarte potrivit să instruiască pe cine ar fi vrut să înveţe scrisul şi cititul în limba chineză. Era vorba de scribul Wani, iar faptele se petreceau în anul 405. Din acel moment, limba chineză scrisă este adoptată oficial, înţelegându-se că era folosită la scrierea documentelor, edictelor, ordinelor, registrelor, în scopul de a centraliza puterea şi autoritatea guvernatoare. Consecinţa, printre altele, a fost apariţia şi consacrarea unei clase a literaţilor ce avea să intre în competiţie cu familiile militare de prestigiu. Dar, mai important decât orice, rezultatul notabil a rămas acela al facilitării pătrunderii culturii chineze, a absorbirii ei, cultură consolidată în primul rând prin folosirea cuvântului scris, mijloc inegalabil de transmitere a produselor creaţiei minţii omeneşti. Ar fi fost imposibil ca, un secol mai târziu, fără cuvântul scris, să se introducă noua religie şi noua filozofie budistă. În anul 522 au sosit în Japonia, venind din China, un număr însemnat de sutre budiste, primele texte consistente despre religia cea nouă ce avea să modifice imens cultura şi civilizaţia niponă.

Din cronicile japoneze rezultă că de timpuriu s-au achiziţionat din China cărţi. Conţinutul lor era în majoritate religios (sutre budiste) sau canonic. Dintre scrierile confucianiste canonice chineze, adevărat tezaur de înţelepciune, trebuie să menţionăm *Cartea Schimbărilor, Analele, Odele, Cartea Riturilor, Cronicile de primăvară şi Toamnă, Tratatul despre Pietatea filială, Marea învăţătură, Doctrina de mijloc, Analele lui Confucius, Învăţăturile lui Mencius* şi o întreagă altă literatură adiacentă, explicativă, comentatoare a celor dinainte. Adăugăm tratatele şi lucrările de astronomie, geografie, muzică, medicină, divinaţie, geomanţie.

În ciuda faptului că, aşa cum s-a spus, pentru un neiniţiat, studiul scrierii caracterelor chineze necesită un zel tenace, ochi buni, o oarecare cultură artistică şi o bună memorie a formelor, ideogramele chineze au prins rădăcini în Japonia şi au devenit unealta principală în propagarea şi dezvoltarea culturii şi civilizaţiei. Scrierea ideografică prezintă unele avantaje în raport cu cea fonetică europeană. Ea este în principiu mai naturală, mai aproape de obiectele pe care le desemnează. Ea se adresează mai mult imaginaţiei şi este infinit mai estetică decât oricare altă scriere.

Sistemul ideografia străvechi, mulat perfect pe limba chineză vorbită, nu a trecut, din păcate, în folosinţa limbii japoneze fără dificultăţi adeseori insurmontabile, fără rezolvări parţial eronate sau arbitrare. Pe de o parte, sunetele limbii japoneze diferă radical de cele al chinezei. Pe de altă parte, multă vreme, scrierile chineze au dăinuit în Japonia fie sub forma sutrelor budiste, a comentariilor pe marginea sutrelor sau a textelor literare, iar transcrierea lor în japoneză, făcută de copişti, a realizat la început un produs hibrid în care o ideogramă era folosită pentru sensul ei, alta pentru valoarea fonetică. De aici confuzii, lecturi multiple pentru una şi aceeaşi ideogramă etc.

Aceeaşi cauză a mai avut şi un alt efect. Cuvintele chineze care nu îşi găseau echivalenţe în japoneză erau preluate şi adăugate vocabularului autohton, fie din nevoia de a exprima o noţiune, fie dintr-un fel de snobism, o provocare a modei, un gust ciudat al „literaţilor" vremii pentru exotismul anumitor cuvinte. Dacă unul şi acelaşi cuvânt era împrumutat la epoci diferite şi pronunţia lui în japoneză ajungea să fie variabilă, ceea ce a încurcat şi mai mult situaţia. A fost necesar mai târziu să se aducă o corecţie fără de care scrierea japoneză s-ar fi împotmolit. Ieşirea din neputinţa exprimării adecvate a sunetelor japoneze a fost născocirea a încă două sisteme de scriere, în fapt nişte *silabare*, numite *kana*. Aceste silabare s-au desăvârşit în secolele al VIII-lea şi al IX-lea. Punctul de pornire a fost tot scrierea ideografică dar, prin simplificarea caracterelor şi prin stilizarea lor în beneficiul cursivităţii, s-au obţinut nişte forme grafice capabile să exprime doar silabe. *Katakana (kana* parţiale), compuse din fragmente de ideograme chineze, foloseşte la scrierea numelor proprii străine şi a neologismelor; *Hiragana,* cu formă mai elegantă, cursivă, slujeşte la marcarea inflexiunilor gramaticale şi la scrierea unor cuvinte a căror exprimare în ideograme ar fi prea complicată. Credem că cele două silabare nu au fost născocite dintr-odată ci s-au alcătuit treptat, pe măsură ce simplificarea caracterului chinez de la care a plecat un semn, a atins forma acceptabilă, sugestivă şi convingătoare. Totuşi, legenda pretinde, de pildă, că silabarul *Katakana* a fost născocit de Kibi no Mabi sau Kibi no Makibi. Acest personaj, foarte popular, a trăit între anii 693 şi 776. A fost un literat al epocii Nara, a călătorit în China de unde a adus elemente de cultură menite să fie sădite în solul japonez. Prin tradiţie, se acceptă faptul că a fost autorul nu numai al silabarului *katakana* ci şi al

altor numeroase inovaţii. El a adus din China arta broderiei pe mătase, jocul *go* (un fel de şah oriental), lăuta (în japoneză, *biwa)* etc.

Hiragana ar fi fost rezultatul invenţiei lui *Kōbō Daishi,* o personalitate clericală budistă despre care, deşi vom mai avea prilejul să vorbim, trebuie să spunem că a fost un caligraf renumit, cu studii de sanscrită, din care s-a şi inspirat pentru alcătuirea silabarului său fonetic. Printre altele, o influenţă asupra dezvoltării silabarului japonez a avut-o silabarul coreean existent încă din anul 690. Se pare că şi cuvântul *kana* provine din primele două litere ale silabarului coreean. Acesta începe cu *ka, na, ta, ra.*

Silabarul nipon totalizează 47 de sunete. Aşezarea lor într-o ordine anume se numeşte *iroha,* cu sensul european de „alfabet", în realitate este un poem din secolul al IX-lea, schiţat pe baza unei sutre budiste ce redă şirul de silabe fără ca vreuna să se repete de două ori.

De-a lungul timpului, puţine cărţi au fost scrise direct în *hiragana,* iar în *katakana* nici una, din pricina faptului că numai o ideogramă poate diferenţia înţelesul unui cuvânt care seamănă fonetic cu alte două sau trei. De pildă, hana în japoneză este şi „nas" şi „floare". Cuvântul scris în hiragana îl pune în încurcătură pe cititorul textului; imediat ce vede însă hieroglifa, el ştie despre ce este vorba. Se înţelege, deci, că un text japonez actual se înfăţişează ca o îmbinare de semne ideografice, de semne ale silabarelor hiragana şi katakana şi, în ultima vreme, de cifre arabe acolo unde se simte nevoia (ani, zile, sume, numere etc.) deoarece s-a renunţat aproape în întregime la notaţia proprie a cifrelor.

Documente scrise în japoneza veche au rămas extrem de puţine, mai cu seamă din acelea dinainte de anul 700. Merită să amintim despre aşa-zisa *Constituţie a lui Shōtoku Taishi,* din anul 604, ca şi despre unele comentarii ale lui pe marginea textelor budiste. Mai târziu, s-au păstrat legile scrise ale Codului Omi de la anul 666. Câteva inscripţii în piatră şi în bronz, din aceeaşi perioadă, ne dau o idee despre modul cum erau caligrafiate caracterele japoneze. După anul 700, textele se înmulţesc. În 712 este alcătuit *Kojiki* (carte scrisă într-un stil hibrid, greoi, extrem de obositor de descifrat şi care a necesitat „transpunerea" ei în japoneza actuală pentru a putea fi receptată la adevărata sa valoare), iar în 720 *Nihon Shoki.* În amândouă aceste cronici sunt presărate, printre relatările epice mitologice şi istorice, vreo două sute de poeme. În ciuda valorii estetice modeste a acelor poezii, ele probează înclinaţia japonezului pentru frumos, sensibilitatea precoce care va duce mai târziu la marea culegere *Manyōshū,* alcătuită în perioada Nara (poeme imaginate până la anul 760).

S-a mai păstrat un fel de dicţionar geografic al tuturor provinciilor din acea vreme numit *Fūdoki,* din care menţionăm ca cel mai timpuriu (în 708) pe *Harima Fūdoki.* În anul 794, o culegere de *Edicte* imperiale numite *Semmyō* sunt consemnate în destul de cunoscuta *Shoku Nihongi.* Cam în acelaşi timp, sunt adunate într-o altă culegere numită Engishiki un mare număr de liturghii shintō (*Norito).*

Dacă la început, cum ar fi în *Manyōshū,* scrierea japoneză folosea ideogramele chineze cu rolul lor fonetic, cu timpul, introducerea silabarelor a schimbat treptat modalitatea de scriere. Stilul perioadei Nara era aşa-numitul *Manyōkana.* Prin secolul al IX-lea pătrunde tot mai mult silabarul

abreviat din ideografia chineză şi limba japoneză scrisă devine instrumentul de înregistrare al literaturii vremii constând în romane epice, în cântece de dragoste, elogii ale frumuseţii florilor, aşezate în poeme etc.

Studiul limbii şi al scrierii chineze rămâne să fie un vehicul pentru operele învăţaţilor istorici, teologi şi jurişti, erudiţie împinsă pe plan secund, însă, întrucât japonezii încep să simtă nevoia unei independenţe culturale faţă de China, ceea ce concorda cu spiritul politic al vremii. Să nu neglijăm amănuntul că în anul 894 japonezii se decid să nu mai trimită ambasadori la curtea chineză Tang.

Multă vreme, scrierea a rămas un lux rezervat aristocraţiei, claselor superioare. Şcolile aveau în epoca Kyōtoun caracter particular, erau întreţinute de familiile bogate, se înţelege că pentru copiii lor. Cu toate acestea, scrierea s-a dovedit a fi o preocupare permanentă pentru oamenii de gust, pentru artiştii vremii. Ne gândim la scrierea caligrafică, adevărată artă cu implicaţii multiple în cultivarea simţului estetic nipon

Scrierea japoneză are o frumuseţe neîntrecută. Caligrafia s-a născut ca artă din sugestiile picturii bambusului, a acelei picturi de linii drepte şi curbe în alb-negru, în acelaşi timp viguroasă şi suplă, îndrăzneaţă şi efemeră, modelatoare de gânduri, expresie a trăirilor interioare. Toate caracteristicile „picturii bambusului" pot fi aplicate caligrafiei japoneze. La rândul ei, arta caligrafiei a fertilizat celelalte arte începând chiar cu pictura. Nu vom neglija faptul că atât caligrafierea ideogramelor cât şi pictura în alb-negru se aşterneau pe hârtie albă, imaculată, cu acelaşi instrument, pensula. Mişcarea artistului caligraf nu porneşte meschin din articulaţia pumnului, ci din umăr. De aici, vigoarea, trăsătura energică, neezitantă. Strădania caligrafului este complexă. El ştie că prin caracterul trasat pe coala albă transcrie un simbol al ideilor şi nu simpla imagine a unui obiect.

Caligrafia realizează acea compoziţie care îngemănează ten-siunea interioară a artistului cu ritmurile lumii înconjurătoare. Tehnica plină de vitalitate şi de spontaneitate nu intră în contradicţie cu elementul de abstractizare din desenul ideogramelor.

Caligraful, în timpul travaliului său, face o excursie în lumea formelor pure şi migrează din desen abstract în desen abstract. El nu are voie să şovăie atunci când conduce pensula şi dă viaţă unei linii, chiar dacă forţa de aplicare poate fi nuanţată până acolo încât să obţină gradaţia cea mai amplă posibilă între negrul profund şi griul şters.

Soră a picturii, caligrafia făcea în Japonia, din practicanţii ei, artişti egali cu ai tuturor celorlalte arte. Trudă multă, talent şi imaginaţie, iată câteva condiţii absolut necesare câştigării dezinvolturii care îl definea pe adevăratul caligraf capabil să se exprime atât prin desen cât şi prin compoziţie. Caligraful izbutea până în cele din urmă să-şi însuşească viteză în execuţie şi odată cu ea siguranţă. Caligrafia îl însoţea pe poet pentru că frumuseţea unui poem se îmbogăţea dacă înfăţişarea lui era pe măsura conţinutului. De altfel, onorabilitatea unui curtean al epocii Heian era condiţionată şi de îndemânarea sa în caligrafie, ca să nu mai vorbim de poezie.

Arta caligrafiei japoneze, numită *sho*, poate fi descifrată în esenţa ei filozofică prin câteva principii ale taoismului. În primul rând, contrastul între tuşul negru şi hârtia albă exprimă esenţa şi simplitatea dialecticii lui Lao-tse. Caligraful simte cum forţele sale curg în linii şi forme pure, combinaţie de alb şi negru. Lao-tse afirmă că cea ce numim „negru" înglobează toate culorile, iar folosirea negrului în caligrafie o înzestrează pe aceasta cu universalitate. Dintr-odată, simplitatea

contrastului esenţial alb-negru a făcut saltul în complexitatea lumii înconjurătoare cu posibilităţi infinite de exprimare. Albul şi negrul înmănunchează întreaga bogăţie a universului. Elementele vizibile ale tehnicii *sho*-ului sunt linia, forma şi spaţiul. Dincolo de ele, plăsmuirea gândului abstract, a infinitei deschideri spre mecanismele raţionale şi afective, fac din caligrafia japoneză una din cele mai complexe experienţe ale spiritului.

Japonezii vorbesc despre trei momente ale scrisului. Primul, „trezirea pensulei" (*kihitsu*), dă naştere, încă înainte de a se materializa concret, trăsăturii ce va veni din clipa atingerii hârtiei cu penelul nerăbdător. Al doilea moment, „trimiterea pensulei" (*sōhitsu*), împlineşte gândul şi mişcarea, iar al treilea, „sfârşitul pensulei" (*shūhitsu*), încoronează mişcarea cu alunecarea ei spre infinitatea de la care a emanat, ca şi cum dinamica deplasării ar fi perpetuă, iar atingerile hârtiei întâmplătoare. „Accidentul" opririi pensulei pe suprafaţa albă este tocmai momentul creativ al comunicării. El defineşte şansa de a trimite mesajul interior spre lumea din afară. Nu este greşită zicala japoneză „omul şi sho-ul său sunt aidoma". Individualitatea scrisului caligrafic rezultă din variaţiile mânuirii pensulei, fie că este vorba de presiunea aplicării ei, de înclinaţie, direcţie sau ritmul risipit în suprafaţă. Dacă ar fi să vorbim despre „grafologia" aplicată scrisului japonez, presupunem că bogăţia de sugestii şi fidelitatea exprimării caracterului, a dispoziţiei şi a sentimentelor, ar fi cu mult mai mare decât în analiza scrisului european.

Precizând până aici câteva detalii despre caligrafia japoneză, merită să ne oprim puţin şi să-i schiţăm un scurt istoric. Aşa cum am mai avut prilejul să o spunem, în secolele al V-lea şi al VI-lea, textele oficiale erau scrise în caractere chineze, în care scop se foloseau scribi coreeni şi chinezi. În epoca Asuka, în veacurile al VI-lea şi al VII-lea, mulţumită lui Shōtoku Taishi, se adoptă scrierea chineză a dinastiei Wei din nord. Membrii clanului imperial se exersează în copierea sutrelor budiste. Perioada Nara amplifică preocuparea pentru caligrafie. Existau două familii cu mare prestigiu care se ocupau cu caligrafie, familia Fubito-be din Kawachi, descendenţii îndepărtaţilor Wani şi Fubito-be din Yamato.

Personalităţi remarcabile sunt demne de amintit. Caligrafi de seamă au fost călugării Saichō sau Dengyō Daishi (767-822) şi Kukai sau Kōbō Daishi (774-835), despre care am mai vorbit. Ei au fost influenţaţi de caligrafii chinezi ai dinastiei Tang (618- 907), mai ales de Yen Chen-king. În perioada Heian se încearcă şi se izbuteşte japonizarea caracterelor chineze. Scrierea ideografelor devine mai rapidă, mai suplă şi mai delicată. În primul rând interesată de caligrafie era aristocraţia în frunte cu împăratul Saga (809-823), care a fost un caligraf cu notorietate. Un alt caligraf talentat, Tachibana Hayanari, a murit în anul 842, cu jumătate de secol înainte de naşterea celebrului caligraf Ono no Tōfū (896-966). El trebuie să fie considerat cel mai remarcabil novator căci a pus bazele stilului japonez în caligrafie.

Perioada de aur a caligrafiei nipone a fost socotită cea cuprinsă în secolele al X-lea, al XI-lea, al XII-lea. Atunci se nasc inovaţii în ale scrisului, pornindu-se de la învăţăturile maeştrilor chinezi (din China de Sud) şi, îndeosebi, de la tehnica faimosului Wang Hi-che (307- 365), binecunoscut în epoca dinastiei chineze Tang. E suficient să precizăm că discipoli ai maestrului Wang au fost personaje renumite din istoria Japoniei, Saichō, Kūkai şi împăratul Saga, pentru a înţelege de câtă preţuire se bucura ocupaţia de caligraf în societatea japoneză.

Alături de Tōfū, urmaş spiritual al marelui sinolog Ono no Takamura (802-852), autor al antologiei de poezie chineză *Reigikai*, de o celebritate cel puţin egală s-au bucurat şi Fujiwara no Sukemaza sau Fujiwara no Sari (944-998), Fujiwara no Yukinari supranumit şi Fujiwara no Kōzei (972-1027).

În aceeaşi perioadă cu naşterea stilului japoneze, numit *wayō*, a început să fie folosită scrierea *kana*. Dintre lucrările caligrafiate în noua manieră amintim astăzi culegerea *Manyōshū*, poemele Kokinshū şi Sanjurokkasen, ca şi aşa-zisele „sutre decorative" copiate în mediile aristocratice. În perioada Kamakura, sub influenţa călugărilor budişti zen, se reia pasiunea caligrafică pentru stilul chinez (*kara-yō*). Caligraful Daitō Kokushi (1282-1337) este net modelat după stilul chinez folosit în dinastiile Song (960-1279) şi Yuan (1279-1368).

Epoca imediat următoare, Momoyama, readuce prin Honami Kōetsu (1558-1637) autoritatea stilului caligrafic *wa-yō*. În perioada Edo, cele două şcoli principale ale scrisului caligrafic îşi au partizanii şi vârfurile lor. Jiun (1718-1804) se formează sub influenţa lui Daitō Kokushi care practica stilul chinez. În schimb, Ryōkan (1757-1831), va crea după stilul wa-yō, în timp ce Nukina Suō (1778-1863) se va dovedi un păstrător al tradiţiei aristocratice. Alte personalităţi de mai târziu, cum ar fi Soejima Sōkan (1828-1905) sau Nakabayashi Gochiku (1823-1913) readuc în actualitate vechiul stil chinez al dinastiei Wei din nord practicat şi de caligraful Yang Cheu-king care a trăit între 1839-1915.

Caligrafia lui a însemnat gloria scrierii care aparţinuse Chinei de nord în secolele al V-lea şi al VI-lea. Ea era mai austeră, mai rigidă decât cea a Chinei de sud. Mulţumită lui Kusakabe Meikaku (1838-1922) şi lui Iwaya Ichiroku (1834-1905), caligrafia chineză veche este modelată şi devine unul din elementele importante ale caligrafiei japoneze contemporane.

Japonia a cunoscut de timpuriu o modalitate practică de tipărit textele. Odată cu venirea doctrinei budiste, s-au introdus cărţi imprimate cu ajutorul unor planşete din lemn gravate şi s-au folosit, începând cam din anul 770, metodele coreene de tipărire. Atunci, împărăteasa Shotoku a poruncit ca templele să fie înzestrate cu cântece budiste tipărite pe fâşii de hârtie. Adevăratele cărţi se tipăresc însă abia în secolele al XII-lea şi al XIII-lea. Cam prin anul 1696 se aduc, tot din Coreea, caracterele mobile, cu alte cuvinte tiparul, aşa cum îl înţelegem astăzi. Cel care a ordonat importarea metodei coreene a fost shōgunul Ieyasu. E de menţionat că în Coreea se cunoşteau caracterele mobile încă din anul 1324, cu aproape un secol şi jumătate înaintea lui Gutenberg.

Dificultăţile de difuzare a textelor imprimate astfel, au persistat până la restauraţia Meiji, ceea ce a creat falsa impresie că lucrurile tehnice nici nu se cunoşteau.

Cum este şi firesc, scrisul a constituit în Japonia, ca şi în alte ţări, vehiculul transmiţător al tezaurului de cunoştinţe fie ele pragmatice, fie filozofice şi spirituale. Dobândirea scrisului a permis societăţii japoneze să-şi croiască o organizare a învăţământului încă din cele mai vechi timpuri.

În epoca primitivă nu putea exista un sistem educaţional în adevăratul înţeles al cuvântului. Din iniţiativa prinţului Shōtoku este trimisă în China, la anul 607, o primă delegaţie japoneză cu atribuţii diplomatice dar şi cu sarcini culturale. Învăţământul japonez şi întreaga evoluţie a culturii nipone

datorează mult tocmai acestei iniţiative. În anul 647 este numit un prim şef al universităţii în persoana unui poet coreean. Aceasta are loc în timpul domniei împăratului Tenchi. Atribuţiile organizării, supravegherii şi coordonării dezvoltării, în general, şi a învăţământului, în special, îi reveneau acestui soi de director a cărui funcţie se numea *fumu-yatsukasa no kami* Suveranul următor, Temmu (673-686), a creat în capitală, la Nara, o instituţie echivalentă universităţii şi a dat chiar dispoziţie ca în fiecare provincie să se înfiinţeze altele similare. Codul Taihō (701) prevedea ca la nivelul clanurilor să se dea atenţie studiului şi să se organizeze o reţea de şcoli naţionale cu program bine stabilit. Cât priveşte Universitatea din Nara, aceasta nu putea primi mai mult de 450 de studenţi recrutaţi din aristocraţie şi din clasele superioare. Numai dacă rămâneau locuri vacante erau admişi copii din clasele inferioare. Se învăţau următoarele materii: filozofia chineză (*kuni-hakase*), istoria (*kiden-dō*), medicina (*i-hakase*), dreptul (*myōhō-dō)*, matematica *(san-dō)* şi scrierea *(sho-dō)*. Cum am văzut mai sus, scrierea şi caligrafia erau atribuţia clanurilor Fubito. Medicina aparţinea clanului Kusuri-be, astrologia şi divinaţia clanului Urabe. Tot „universitatea" se ocupa de studiul şi alcătuirea calendarului după modelele asimilate din China şi din Coreea.

Kibi no Makibi (693-775), cel căruia i s-a atribuit născocirea silabarului katakana, a creat un „Institut al celor două doctrine", aşa numitul *Nikyō-in*, considerat a fi cea mai veche şcoală particulară.

În anul 827, Kōbō Daishi, părintele silabarului *hiragana* şi fondatorul budismului esoteric, înfiinţează la Kyōtoun „Institut al tuturor artelor care să răspândească înţelepciunea" (*Shugeishuchi-in)*, dar, din păcate nu a rezistat prea mult. Ceva mai durabil a fost „Institutul de răspândire a scrisului" (*Kōbun-in*) fixat în incinta universităţii. Cam în aceeaşi perioadă ia fiinţă „Institutul pentru încurajarea studiilor" (*Kangaku-in*) şi „Institutul cunoştinţelor" (*Gakukan-in)*.

În anul 881, Ariwara no Narihara organizează un „Institut pentru promovarea studiilor" (*Shōgaku-in*). Toate instituţiile culturale ale secolului al IX-lea au fost create după modele chineze.

Să nu ne imaginăm însă că învăţământul aducea roade importante atâta vreme cât aparţinea unor privilegiaţi. Studiul era socotit mai degrabă o preocupare ornamentală, o evaziune de la realitatea zilei iar beneficiarii lui nu erau capabili să se facă utili societăţii. Satisfacţia lor eşua în eleganţă, frivolitate şi un oarecare pitoresc ineficient.

Treptat, sub control guvernamental, s-a organizat un sistem de şcoli provinciale. Perioada feudală primitivă, frământată de războaie civile, nu a fost tocmai favorabilă progresului învăţământului, dimpotrivă, s-a înregistrat o stagnare. Epoca Kamakura, agitată şi tulburată de mişcări sociale, nu a lăsat decât în seama călugărilor preocuparea pentru scris şi filozofie. Luptele între familiile Taira şi Minamoto au făcut din oameni mai mult nişte militari decât creatori de cultură. Până şi vechea universitate din Kyōtoa trebuit să fie închisă. Învăţământul mai rudimentar avea loc în şcoli ale clanurilor (*han-gaku*) pe care seniorii feudali, daimyō-ii, le întreţineau pe domeniile lor pentru copiii nobililor de rang mic *(chizoku*) şi ai funcţionarilor superiori ai clanului.

Abia după stabilirea păcii interne, sub shōgunatul Tokugawa, studiul literelor a început să fie încurajat când shōgunul Ieyasu a constatat cu stupefacţie că 90% din samurai erau analfabeţi.

Putem menţiona totuşi, pentru primele secole de feudalism, străduniile depuse de călugării zen aparţinând mănăstirilor Celor Cinci Munţi (*Gosan*) pentru a menţine o preocupare intelectuală, o

tradiţie, ameninţată, cum s-a văzut, să se stingă. În general, interesul lor se manifestă în legătură cu poezia şi istoria chineză. Prin anul 1190, la templul Kenchō-ji din Kamakura, ia fiinţă o bibliotecă aparţinând faimoasei şcoli Ashikaga. Lăcaşul de cultură este mutat în anul 1394 la Shimotsuke (actualul Tochigi-ken) iar sub conducerea lui Uesugi Norizane (1410-1466) devine o şcoală strălucită pentru învăţarea clasicilor chinezi, a budismului zen şi a medicinei. Pe la anul 1550 şcoala aceasta adăpostea numărul enorm, pentru acea vreme, de 3000 de elevi. Tot Norizane se ocupă şi de biblioteca din Kanazawa care luase fiinţă în anul 1270, din iniţiativa lui Hōjō Sanetoki. Multă vreme depozitată în mănăstirea Shōmyō-ji, biblioteca era foarte bogată în cărţi de cultură chineză clasică.

În anul 1630, Hayashi Razan pune bazele unei şcoli care să pregătească funcţionarii necesari administraţiei publice, să-i înveţe în principal filozofia lui Confucius. Ne aflăm în Edo, viitorul oraş Tōkyō, iar şcoala amintită va deveni ulterior Universitatea capitalei.

În 1666, Kumazawa înfiinţează primul colegiu provincial la Shizutani, ceea ce a încurajat iniţiativa neoficialilor dornici să creeze şcoli cu sediul în case particulare sau în temple. Pe la anul 1750 existau circa 800 de asemenea şcoli cu mai bine de 40.000 de elevi proveniţi din fiii samurailor. Şcolile din temple, şcoli libere numite *terakoya*, asigurau învăţământul pentru copiii familiilor din împrejurimi, aparţinând tuturor claselor populaţiei, învăţământ care se rezumă la deprinderea cititului, scrisului (*tenarai*) şi a unor cunoştinţe practice. Textele folosite erau cele de morală, de geografie japoneză, câteva elemente de chineză clasică şi calculul matematic. În şcolile *terakoya* se învăţau în plus caracterele fonetice, silabarele *kana* pentru aşa-zisa „lectură obişnuită". Spre sfârşitul shōgunatului Tokugawa existau în întreaga Japonie peste 50.000 de asemenea şcoli ce au devenit, după restauraţia Meiji, tot atâtea focare ale învăţământului primar modern.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, avantajată în învăţământ era tânăra aristocraţie. În programul de studiu organizat pentru fiii samurailor erau cuprinse chineza clasică, medicina şi arta militară. Totuşi guvernul organizează şi şcoli specializate cum ar fi în anul 1793, o şcoală pentru studierea literaturii şi tradiţiei naţionale (*Wagaku-sho*), o altă şcoală de medicină japoneză şi chineză (*Igaku-kan*), precum şi una de studiu a „medicinei olandeze", adică occidentale (*Igaku-sho*) în anul 1859. Arta şi strategia militară se învăţau la şcoala militară numită *Rikugun-sho*. Un fel de şcoală de limbi străine şi în acelaşi timp institut de traduceri ale operelor occidentale a luat fiinţă încă din 1881 (*Bansho-shirabe-sho*). În paranteză fie spus, primul dicţionar olandez-japonez a apărut în anul 1745 iar prima carte medicală europeană tradusă în japoneză a fost rodul strădaniei lui Sujita Gampaku (1733-1817). Toate şcolile oficiale din perioada Tokugawa s-au aflat sub patronajul daimyō-ilor.

Cu titlu de curiozitate redăm pe scurt viaţa de şcolar a unui viitor samurai. La 6 ani începea învăţatul scrisului cu pensula iar textele folosite constau din fragmente ale clasicilor chinezi. După 9 ani copilul se consacra mai mult filozofiei chineze clasice. Teoria aparţinea primei jumătăţi a zilei începând cu ora 8 şi sfârşind cu ora 16. Cealaltă parte a zilei era destinată exerciţiilor fizice constând în aruncarea suliţei, practicarea scrimei, a trasului cu arcul, alergarea şi echitaţia.

Restauraţia Meiji a adus atât de profunde modificări în structura organizatorică a învăţământului

japonez, încât nimic din ceea ce s-ar fi putut numi tradiţie nu s-a mai păstrat. Japonia avea de făcut un salt uriaş de modernizare pe toate planurile şi, din fericire pentru ea, s-a înţeles la timp că învăţământul trebuie revoluţionat, schimbat din temelii. Aşa s-a şi făcut, iar Japonia, prin capacitatea sa uimitoare de a absorbi noutăţile, a fost propulsată într-un timp foarte scurt printre naţiunile cu un învăţământ modern. Metamorfoza nu a avut loc, aşa cum se poate constata din istoria învăţământului nipon, fără caznă, fără încercări dramatice şi fără poticneli, dar rezultatul a justificat în întregime efortul material şi spiritual depus.

CAPITOLUL X
REPERE LITERARE. POEZIA, PROZA, DRAMATURGIA, TEATRUL TRADIŢIONAL

Linişte:
Ţârâit de greier
Perforând stânca

Matsuo Bashō

Am avut adeseori prilejul până aici să pomenim despre una sau alta dintre capodoperele literaturii japoneze sau să facem referiri la genurile literare specific nipone, în contextul dezvoltării acestei civilizaţii. Literatura japoneză, ca şi celelalte arte, a răspuns cu promptitudine, prin mesajul ei, la schimbările sociale petrecute de-a lungul veacurilor, a plăsmuit o lume ireală de personaje sau de idei şi a venit de fiecare dată cu îndreptăţire pe primul plan al interesului estetic. Ea a devenit cu timpul depozitara cea mai fidelă şi poate cea mai trainică a crezului estetic, filon dezvăluitor, relevant, al alcătuirii sufleteşti japoneze, dar şi document îmbogăţit mereu cu fapte de legendă, izvor de informaţie pertinentă pentru cercetătorii mitologiei cât şi pentru cei ai istoriei reale. Dacă timpul a putut să erodeze lemnul sculpturilor străvechi sau să spulbere ţesătura fină a mătăsii, el nu a izbutit să destrame înţelesul ideogramelor pictate cu abilitate, cu migală şi simţ artistic. Armata milioanelor de semne atât de pitoreşti şi enigmatice pentru cei care nu le cunosc înţelesul, a izbândit. Ea a trecut peste apăsarea veacurilor tezaurul de înţelepciune, sensibilitate şi simţ al observaţiei; îl percepem astăzi cu o altă înţelegere, mai bogată în mijloace de interpretare şi analiză dar poate cu o mai săracă aderenţă faţă de „căldura" momentului când textele literare au fost scrise. Preluăm rodul trudei cunoscuţilor şi necunoscuţilor autori ai scrierilor japoneze care fac rotundul literaturii lor ciudate, cu sentimentul că pătrundem în aria tainică, neverosimilă a unei lumi care ni se va dezvălui numai stăruind îndelung atât în suprafaţă cât şi în adâncimea investigaţiilor noastre. Posesoare a unora dintre cele mai lungi romane din lume dar şi a câtorva dintre cele mai scurte poezii, literatura japoneză este oricând gata să ofere surprize stilistice tematice sau de oricare altă natură, să constatăm de pildă, că unele „cuceriri" recente din literatura occidentală au fost experimentate cu veacuri înainte în literatura niponă.

Deşi cele mai vechi informaţii despre literatura japoneză le aflăm în notaţiile deosebit de sărace ale *Cronicii Regatului Wei*, lucrare a unui anonim chinez din veacul al III-lea d.Hr., ne mulţumim să constatăm că din timpurile cele mai îndepărtate, practicile religioase erau acompaniate de cântece primitive, iar în circulaţia orală existau chiar povestiri şi legende ca nişte rudimente sau puncte de plecare ale viitoarei literaturi scrise.

Particularităţile limbii japoneze (câteva amănunte le-am oferit la capitolul respectiv) au atras după sine caracteristici ale operelor scrise, mai evidente în poezie, aşa cum ar fi surprinzătoarea

sintaxă favorabilă concentrării maxime a expresiei. Poate că tot de aici vine şi valoarea atribuită *silabei* în structurarea formală a scrierilor. Cu toate acestea, tot în poezie, cum vom vedea şi mai jos, rândurile, versurile, nu sunt altceva decât o alternare de câte 5 şi 7 silabe, într-o ordine aparent neregulată. Ba, numărul nepereche de rânduri ne face să ne gândim că, împreună cu alternarea dezordonată amintită mai sus, s-ar datora predilecţiei japonezului pentru asimetrie, ceea ce se confirmă în egală măsură şi la celelalte arte.

Pe de altă parte, deoarece limba japoneză nu are pentru toate cuvintele sale decât şase finale posibile (cele 5 vocale plus consoana n), nici nu s-ar putea concepe folosirea rimei ca regulă a poeziei, deoarece s-ar ajunge imediat la o monotonie ucigătoare.

Poezia japoneză nu are, aşadar, caracteristică decât combinarea numerică a silabelor. E lipsită de metrică sau de accent. Pentru a face o scurtă sinteză a formelor de poezie niponă, precizăm că au existat în primul rând poemele cu formă fixă. Dintre acestea, lăsând la o parte formele populare şi cele desuete, rămân numai trei demne de menţionat: „ritmul elementar" care leagă o pentasilabă cu o heptasilabă (5+7) cu un total de 12 silabe; *tanka* alcătuită din două ritmuri elementare plus o heptasilabă finală, după schema 5-7-5-7-7. Rezultă un total de 31 silabe. Primele trei versuri formează *kaminoku* sau „strofa liminară", ultimele două formează *shimonoku* sau „strofa de jos". *Haiku*, mai corect decât *haikai*, nu este altceva decât suita primelor trei rânduri ale unei *tanka*, deci schema 5-7-5, cu un total de 17 silabe. Poezia în formă fixă datează de foarte multă vreme şi se poate considera că s-a stabilizat la sfârşitul perioadei Nara, adică după anul 1300.

Cât priveşte „forma liberă" (*shintaishi*) a poeziei nipone, ea datează din anul 1882. Libertatea poeziei japoneze este totală, ea nu mai ţine seamă de numărul de silabe al fiecărui vers, nici de numărul de versuri al fiecărei strofe în raport cu alte strofe ale aceluiaşi poem. Adăugaţi libertatea în privinţa finalului versului, absenţa rimei, a asonanţei obligatorii şi a limbii folosite (în poezia clasică era îngăduită doar japoneza veche din Yamato, fără amestec de cuvinte chineze) care permite orice fel de cuvinte, inclusiv cele din jargon, neologismele, cuvintele chineze etc.

La un moment dat s-a ivit pentru *haiku* (formă fixă!) o „formă liberă" numită *jiyūritsu noku* în care se păstrează numărul total de silabe dar repartizarea lor pe rânduri nu rămâne cea clasică. Orânduirea poate fi de pildă, 5-5-7, 7-5-5 etc. În locul cunoscutei scheme 5-7-5.

S-ar putea crede că folosirea ca leit-motiv în poezia japoneză a „căderii florilor de cireş" ar însemna o apetenţă aparte pentru un fenomen nostalgic şi trist, dar la fel de bine putem să presupunem că tema respectivă avea rostul să precizeze timpul, să facă o situare calendaristică a momentului. Un argument în plus pentru cea de a doua ipoteză ar fi acela că, într-adevăr, literatura niponă, spre deosebire de cea chineză sau europeană, a dat întotdeauna importanţă aparte anotimpurilor. Japonezul a simţit nevoia demarcaţiei cronologice. Aproape toate antologiile de poezie, începând cu *Kokinshū*, au fost divizate în cărţi sau capitole pe sezoane. Mai mult decât atât, orice poezie haiku care dorea să respecte canoanele, trebuia să conţină un cuvânt direct sau aluziv legat de anotimp (*kidai*). Ba şi în dramaturgie, piesele erau strict precizate ca anotimp de desfăşurare a acţiunii şi chiar se jucau pe scenă numai în anotimpul respectiv.

O altă caracteristică foarte evidentă în poezie şi neabsentând nici în proză, favorizată, desigur, de limbă, este aceea a utilizării expresiilor ambigui, a impreciziei sugestive. Textele vechi devin

astfel, chiar pentru experţi, adevărate labirinturi criptice pentru că în hăţişul propoziţiilor unde lipseşte subiectul, pluralul sau singularul, genul substantivelor etc., abia gradul de politeţe al verbului permite o cât de modestă indicaţie a înţelesului. Aşa se explică de ce a fost necesar ca opere vechi, cum ar fi şi capodopera supremă a literaturii japoneze, *Genji monogatari*, apărută în anul 1010, să aibă nevoie de o tălmăcire în japoneza modernă, travaliu deloc la îndemâna oricui. Trecând prin literatura japoneză veche, am putea observa că autorii nu numai că au acceptat ambiguitatea expresiilor ca parte de limbaj ci chiar că au cultivat-o în mod deliberat.

Un anume conservatorism s-a făcut simţit în toată literatura japoneză socotind de la primele începuturi şi până în zilele noastre. Conservatorismul se referă la alegerea drept model a două capodopere. Pentru poezie şi critică, antologia din secolul al X-lea, *Kokinshū*, pentru proză, mai sus-amintita *Genji monogatari*. Tonul şi direcţiile acestor cărţi s-au păstrat riguros odată pentru totdeauna. Creatorii de mai târziu şi-au făcut un titlu de glorie din a merge pe linia clară a tradiţiei fără a se lăsa ispitiţi de inovaţii sau descoperiri, socotind că asemenea întreprinderi sunt riscante şi impure. Mai degrabă ar fi fost bucuroşi să *redescopere* ceea ce înaintaşii lor au văzut cândva în natură, în societate.

La fel ca în întreaga artă japoneză, literatura s-a supus aceleiaşi densităţi în forma de expresie, o concentrare a spiritului în tipare exterioare înguste. Aşa se explică de ce literatura niponă nu a dat fresce sociale întinse şi nici analize psihologice de largă respiraţie. Mai degrabă a produs notaţii pe spaţii mici, aluzii, reflecţii asupra unor situaţii, povestiri, descrieri de peisaje... Mari creatori de atmosferă, scriitorii japonezi pot fi gustaţi pe deplin în original sau *numai* în original, deoarece inefabilul care transpare dintr-un astfel de text, se pierde cu certitudine, în bună parte, în procesul de tălmăcire.

În sfârşit, istoria literaturii japoneze poate fi descrisă ca o permanentă pendulare între dorinţa de a-şi însuşi şi adapta valorile literaturii chineze şi năzuinţa de a se scutura de influenţa chineză şi de a-şi crea propria literatură, cu temele ei specifice, cu formele de expresie personale. În ce măsură asemenea delimitări s-au realizat, e greu de spus. Mai lesne ar fi să admitem că, datorită extraordinarei forţe de iradiaţie a literaturii şi culturii chineze în general, literatura japoneză a trăit în permanenţă pe fundalul venit de pe continent, dar a izbutit să „tresară" adeseori în forme de expresie care i-au adus gloria.

Literatura japoneză, ca un corolar al celor spuse până aici, s-a dovedit a fi marcată de o anume expresie artistică ce a constat în simplitate, discreţie şi ambiguitate. Pentru japonez, arta, literatura trebuie să fie mai degrabă o interpretare a vieţii decât o fotografiere sau o oglindire a ei. Preferinţa pentru sugestiv, pentru aluziv o înlătură pe aceea pentru explicit şi eficace.

Ar mai fi de menţionat faptul că literatura veche nu a fost alcătuită numai din scrieri în limba japoneză ci şi din opere redactate în limba chineză, de autorii lor eruditi. Proza şi poezia produse de japonezi în limba chineză aparţin patrimoniului literar nipon deoarece s-au născut pe pământ japonez. Aşa cum în Europa limba latină trecea drept un bun comun în care se puteau exprima literaţii, savanţii şi eruditii evului mediu, tot astfel, autoritatea limbii chineze a constituit pentru Japonia nu numai o modă ci o *necesitate*. Limba chineză permitea o exprimare mai limpede sau mai precisă a gândurilor şi chiar o mai adecvată folosire a noţiunilor abstracte. Suntem perfect îndreptăţiţi să asimilăm, deci,

literaturii japoneze şi scrierile rămase în chineză (unele opere au fost cu timpul transpuse în limba japoneză).

Cea mai adecvată modalitate de a analiza literatura japoneză o socotim aceea care încearcă să treacă în revistă diferitele genuri literare. Vom începe cu poezia nu pentru că tradiţia istoriilor literare o cere, ci pentru că apreciem poezia ca fiind cea mai veche şansă de exprimare a gândirii nipone, şansă fructificată, desigur, cu deplină izbândă.

În perioada arhaică *poezia* a avut o circulaţie orală, a fost pusă în slujba religiei şi a folosit drept text cântat sau rostit la ceremoniile şi ritualurile care se practicau destul de des, atât la curtea imperială sau în casele şefilor de clan, cât şi în incinta sacră a templelor şi a altor locuri destinate rugăciunii.

Înregistrarea scrisă a poeziei se face încă din prima culegere de texte în proză numită *Kojiki*. Trebuie să spunem că textul, socotit a fi mai mult document istoric şi religios decât o operă literară, a fost presărat cu poeme. Se apreciază că în *Kojiki* există 111 poeme. Aceste poezii au fost atribuite în mod convenţional unor autori ciudaţi, adică zeilor(!), împăraţilor (legendari!) şi altor personaje greu de dovedit că ar fi fost reale. În realitate, singura porţiune din *Kojiki* cu valoare literară a fost tocmai aceea a poemelor-cântece la care ne referim. Restul, extrem de greu de pătruns ca sens, din pricina folosirii haotice a scrisului chinez, când ideografic, când fonetic, rămâne legendă fără virtuţi literare. Ca să ilustrăm cu un exemplu, primul poem din *Kojiki,* atribuit zeului Susano-o, nu este decât un cântec ritual care implora protecţia zeilor de la Izumo cu prilejul fericit al unei tinere perechi de însurăţei ce urma să intre într-o casă nouă. Poemul a fost scris în forma de tanka sau waka, adică de vers clasic japonez având 5 rânduri a câte 5, 7, 5, 7 şi 7 silabe fiecare. Simplitatea şi chiar naivitatea evocării din poem ne face să credem că micile comunităţi omeneşti străvechi se străduiau să „fabrice" ligamente sociale menite să consolideze familiile atât de fragile în faţa evenimentelor.

Şi cea de a doua cronică veche din anul 720, *Nihonshoki*, adună numeroase poeme (circa 132). Toate sunt varietăţi ale aranjării în rânduri cu câte 5 silabe. Probabil că poezia compusă din rânduri a câte 5 silabe a fost forma cea mai „fiziologică", aleasă instinctiv de japonezi; rostirea unui rând epuizează un expir, pauza permite inspirul recuperator şi apoi un alt expir prin anunţarea rândului următor. Între 5 şi 7 silabe, diferenţa respiratorie rămâne aproape insesizabilă.

În afară de poemele-cântec, evocatoare a zeităţilor, în cele două cărţi menţionate mai sus se întâlnesc şi poeme „descriptive". Ele se reduc, de fapt, la înşiruiri de nume ale locurilor prin care treceau călătorii poeţi. Nu e de neglijat faptul că numele acestea aveau o semnificaţie, iar urzeala gândirii poetice amesteca stările sufleteşti şi emoţiile călătoriei cu denumirea locurilor. Se năştea astfel o etimologie de sursă folclorică a numelor geografice. Asemenea practică poetică a reprezentat precursorul unui element important al viitoarei literaturi japoneze şi anume al *michiyuki*-ului, adică al obiceiului de a descrie călătorii. Cum se observă, un rudiment de sensibilitate literară îşi face dovada încă din primele lucrări în proză.

Adevăratul tezaur de poezie japoneză veche rămâne a fi socotită culegerea denumită *Manyōshū* sau, în traducere, *Culegerea celor zece mii de file*. În realitate, nu sunt chiar 10.000 de poeme ci doar 4.500 şi aparţin, aproximativ, la 450 de poeţi. Aşa cum se prezintă, este una dintre cele mai voluminoase antologii de poezie din toate timpurile. Culegerea a fost alcătuită, după toate

probabilităţile, de poetul Ōtomo no Yakamochi (718? -785) în anul 777. S-a folosit scrierea în caractere ideografice chineze dar cu sensul lor fonetic, motiv pentru care s-au născut ulterior confuzii de sensuri sau dificultăţi de lectură. În forma primă, *Manyōshū* a avut 20 de cărţi. Ea cuprindea producţia poetică cea mai valoroasă a Japoniei începând cu mijlocul secolului al VII-lea şi sfârşind cu anul 759. Sunt prezente semnături de poeţi şi poetese, dar unele poezii rămân anonime. După conţinut, în *Manyōshū* existau şase părţi cu versuri despre anotimpuri, cinci despre dragoste, altele cu urări sau felicitări, poezii ocazionate de despărţiri, călătorii, moarte şi aşa-zisele versuri amestecate. Pe poeţii adunaţi în *Manyōshū* i-au inspirat munţii şi marea, luna şi peisajul japonez autentic, la care au vibrat cu prospeţime, tipic nipon, fără ecou al modelelor chineze. *Manyōshū* a făcut demonstraţia unei psihologii sănătoase şi a unei vitalităţi robuste, caracteristice poporului japonez.

Manyōshū a încercat să fie o demonstraţie a resurselor literare japoneze după ce capitala ţării s-a permanentizat, şi-a fixat sediul la Nara, dovedind stabilitatea necesară progresului în civilizaţie şi în arte. Prea puţine poeme din culegere atestă influenţa culturii chineze. Programatic, antologia s-a dovedit pur japoneză.

Se pot enumera vreo 500 de variante poetice în *Manyōshū* dar aproape fiecare poezie a respectat folosirea tradiţională a cuvintelor „de căpătâi", aşa-numitele *makura-kotoba*, aşezate ca nişte epitete fixe în rândul întâi, cu scopul de a caracteriza locul unde poemul s-a născut. Tot în *Manyōshū* mai pot fi întâlnite şi „cuvintele pivot" (*kenyogen*), diversele jocuri de cuvinte intraductibile, calambururi şi alte numeroase forme care îmbogăţesc retorica niponă. Cum se vede, aceeaşi preocupare pentru etimologii, chiar dacă mai târziu *makura-kotoba* îşi pierd înţelesul original şi rămân prezente doar cu scop decorativ. Forma predominantă la circa 4.200 de poezii din total a fost aceea de *tanka.* Cu mult mai puţine, numai 260, sunt aşa-numitele „poeme lungi" (*chōka*) dar, în ciuda faptului că au o atât de restrânsă prezenţă, aceste poeme mai numite şi *naga-uta*, care imită poeziile chineze taigu, imprimă antologiei o măreţie aparte. Restul de 50 de poeme au forme scurte mai rare sau neregulate. Printre ele, o formă de ritm de excepţie o au poemele *sedōka* (ritmul în loc să fie o succesiune de 5-7, este 5-7-7-5-7-7). Ca o regulă a întregii culegeri, s-a procedat la alternarea poemelor lungi cu cele scurte, acestea din urmă, în general, au încercat să rezume sensul primelor. Câte o notificare scurtă în limba chineză, inserată la începutul fiecărei poezii, aminteşte de împrejurarea care l-a inspirat pe autor.

Tematica poemelor din *Manyōshū* a fost foarte variată, de altfel ca şi mediile din care au provenit poeţii antologaţi. Fie că erau cântece lirice, poeme de dragoste (*somon*), fie că aduceau elogii împăraţilor dispăruţi, cei mai mulţi dintre autorii poeziilor erau slujitori la curtea imperială. O altă parte a lor au fost pescari, ţărani, militari aflaţi la graniţele ţării etc.

Ca în orice antologie, şi *Manyōshū* adăpostea cel mai mare poet al timpului. S-ar putea ca poetul Kakinomoto no Hitomaro (sfârşitul secolului al VII-lea), despre care vorbim, să fie cel mai important poet al întregii literaturi japoneze deşi are un rival cu câteva secole după el în vestitul Bashō. Un lucru este cert, că sinceritatea şi forţa de expresie poetică, măiestria tehnică, sugestia imaginilor şi chiar sintaxa folosite de Hitomaro îl situează cu mult deasupra celorlalţi poeţi incluşi în *Manyōshū*. De altfel, încă din timpul vieţii, valoarea i-a fost recunoscută de ţara întreagă, inclusiv de împărat.

Hitomaro îl însoţea pe suveran în călătoriile sale prin ţară şi înregistra în poeme evenimentele petrecute. Curtenii îi învăţau poeziile pe dinafară, ţăranii i le transformau în cântece populare. Reputaţia lui Hitomaro era imensă prin anul 707 când a murit în vârstă de numai 50 de ani. Poetul provenea din Iwami, de pe coasta Mării Japoniei, dar i-a fost dat să-şi desfăşoare cariera în cea mai mare parte în preajma împăratului şi a împărătesei, în provincia Yamato.

Alţi poeţi notabili cuprinşi în *Manyōshū* au fost Ōtomo no Yakamochi, însuşi autorul şi editorul culegerii, Yamabe no Akahito (prima parte a secolului al VII-lea), evocator abil al farmecelor naturii, Ōtomo no Tabito şi Yamanoue no Okura. Cei cinci poeţi citaţi sunt cunoscuţi ca „Cei cinci mari din Manyō" (*Manyōshū no go taika*). Alţi poeţi prezenţi în culegere au fost Nukada-o, Sakanoue no Iratsume şi Takahashi Mushimaro.

Ca observaţie generală, trebuie să subliniem faptul că poezia din *Manyōshū*, forma *tanka*, avea o nuanţă de feminitate, rezultată din tendinţa spre sugestie şi percepţie intuitivă a imaginilor poetice. Această caracteristică o deosebea de poezia chineză şi de proza cu preocupare socială sau religioasă a perioadei vechi care erau mai „masculine", mai viguroase.

Din „istoricul" antologiei *Manyōshū* extragem câteva momente interesante. După alcătuire şi după interesul stârnit pe moment, prin veacul al X-lea trece în uitare, dar împăratul Murakami (946-967) îl însărcinează pe Minamoto no Shitagō (911-983) şi pe alţi câţiva savanţi să regăsească lucrarea, pentru a fi reluată ca lectură. Peste două secole, în 1185, apare primul comentariu al culegerii Manyōshū. În 1683 shōgunul Tokugawa Mitsukuni (1628-1701) îi încredinţează călugărului savant Keichū (1640-1701) sarcina de a studia *Manyōshū* cu mijloace filologice noi.

Cum spuneam mai sus, literatura compusă de japonezi în limba chineză o putem accepta ca făcând parte din marea literatură a Japoniei vechi. Din acest punct de vedere, *Manyōshū* a fost precedată de o culegere de poezie (120 de poeme) în limba chineză, alcătuită în anul 751 şi purtând numele de *Kaifūsō* **(***Reîntâlnirea poeţilor îndrăgiţi***)** în care a fost adunată producţia poetică a unei perioade de 75 ani. Autorii lui *Kaifūsō* au fost, desigur, personaje de la curtea imperială, cu educaţie chineză şi cu vanitatea celor „aleşi", buni cunoscători ai unei limbi străine. Probabil că altul era prestigiul de care se bucura un autor de poezii în limba chineză şi altul al celui rămas doar la limba maternă. Este posibil că îndemnul de a scrie poezie în chineza clasică, limbă extrem de dificilă, se manifesta ca o dorinţă a poeţilor de a se elibera de canoanele poeziei japoneze stabilite de veacuri; poezia chineză permitea mai larga libertate a formei. Din păcate, valoarea versurilor din *Kaifūsō* este extrem de scăzută, adeseori ea aminteşte de exerciţiile şcolăreşti, elementare, situaţie explicabilă doar prin faptul că poemele reprezentau abia primele încercări de compunere în limba chineză.

Se înţelege că şi pe această linie preocuparea ulterioară a fost destul de intensă pentru că la curte se cultiva cu pasiune poezia chineză adevărată. Poeme în limba chineză au scris, de pildă, Sugawara no Michizane (845-903), unele de un rafinament cu totul ieşit din comun. Poet desăvârşit, cunoscut în întreaga Japonie, Michizane a fost sanctificat după moartea sa, socotit zeitate a literaturii şi caligrafiei.

Alte culegeri de poezie în limba chineză, citabile, au fost *Ryōun Shinshū* ***(****Culegere nouă de poezie excelentă*), publicată în 814, alcătuită de Ono Minemori (777-830), *Bunkashū reishū* ***(****Culegerea splendidelor flori ale literaturii*) în 817, alcătuită de Fujiwara no Fuyutsugu (775-826)

şi *Keikokushū* (*Modelul literal al ţării*) în 827, alcătuită de Yoshimine no Yasuyo.

Ingeniozitatea alcătuitorilor de antologii poetice a mers până acolo încât au adunat laolaltă poezie japoneză şi poezie în limba chineză. Un exemplu este culegerea alcătuită în anul 1013 de Fujiwara Kintō (mort în 1041) numită *Wakan rōei-shū*. Culegerea a selectat poezii destinate a fi citite cu voce tare.

În perioada Heian, în prima jumătate a secolului al IX-lea, se alcătuiesc mai multe antologii destul de întinse de poezie chineză continuând astfel tradiţia începută cu *Kaifūsō*. Cu toate acestea, tot poezia japoneză în forma tanka rămâne ca scriere de vârf a perioadei Heian. Se remarcă un poet destul de înzestrat, Ariwara no Narihira (825-880), care împreună cu alţi curteni duc mai departe tradiţia poeziei japoneze, în special a acelei melancolice, nostalgice sau chiar pesimiste.

Poetul Ariwara no Narihira a fost fiul cel mai mic al împăratului Hejō (806-809) şi a trăit până la vârsta de 56 ani (a murit în anul 880). Viaţa sa agitată de curtean cu aventuri galante şi cu participări la intrigi pasionante nu l-a împiedecat să fie un poet renumit, desemnat chiar ca primul dintre cei 36 de poeţi eminenţi ai începutului perioadei Heian. În *Ise monogatari* (secolul al X-lea) se găsesc câteva episoade care includ poeme scrise în maniera lui Narihira.

Un alt poet al epocii Heian de început a fost Fujiwara Sanekata, un fel de năzdrăvan, nonconformist, aflat în permanentă controversă cu celebrul caligraf Fujiwara Kōzei din pricina căruia a şi fost exilat în Ōshū, unde a murit în anul 998.

În timpul domniei împăratului Ichijō (987-1011) s-a publicat o culegere de poezie aparţinând „celor 36 de poeţi nemuritori" (*Sanjūroku kasen*) alcătuită de Fujiwara Kintō (966-1041). Unul din aceşti nemuritori a fost poetul Taira no Kanemori (mort la anul 990). Portretele acestor mari maeştri ai poeziei au devenit tema principală de inspiraţie a pictorilor din perioada Kamakura. Printre pictorii care s-au ocupat de asemenea portrete trebuie să-l amintim pe Fujiwara no Nobuzane (1185-1265), fiu al celebrului Fujiwara no Takanobu (1142-1205), autorul faimosului portret al lui Minamoto no Yoritomo.

În mod ciudat, în perioada Heian, tocmai poezia unor femei, ca Ono no Komachi (secolul al IX-lea) sau Ise (877-939), s-a dovedit a fi mai viguroasă, mai plină de emoţii puternice.

Odată cu născocirea silabarului şi debarasarea parţială de scrierea greoaie chineză, încă neadaptată cum se cuvine limbii japoneze, literatura păşeşte pe un nou făgaş. Cum se ştie, femeile nu învăţau scrierea şi nici limba chineză. Scrierea kana le-a permis dintr-odată femeilor să aibă acces la literatură, la creaţia literară. Deşi epocală a fost intrarea femeilor în proza japoneză, cum se va vedea mai târziu, nu lipsită de importanţă a fost contribuţia lor şi în poezie.

Cu noua formă de scriere s-a alcătuit în anul 905, din porunca împăratului Daigo (897-930), o primă antologie poetică numită *Kokinshū* sau *Kokin-waka-shū* (*Culegere de poezii vechi şi noi*). Ea conţinea, în cele 20 de cărţi ale sale, 1111 poeme *tanka*. Alcătuitorul antologiei a fost un poet şi un prozator de seamă de la care au rămas poezii, un jurnal de călătorie dar şi vestita prefaţă a chiar culegerii *Kokinshū*. Este vorba despre Ki no Tsurayuki, socotit şi el unul din cei 36 de poeţi celebri ai epocii Heian. A slujit sub doi împăraţi, Daigo şi Suzaku. Alcătuirea antologiei *Kokinshū* a putut-o duce la bun sfârşit numai ajutat de fiul său Tomonori şi alţi doi poeţi, Oshikochi no Mitsune (854-890) şi Mibu no Tadamine (866-965). În mod cu totul ciudat, majoritatea dintre cele mai izbutite

poezii ale antologiei sunt anonime. În prefaţa culegerii, Ki no Tsurayuki (8597-945) precizează idealurile poeziei japoneze în termeni care au rămas valabili nu numai pentru scriitorii perioadei Heian, ci şi pentru toţi poeţii de *tanka*, până în secolul al XlX-lea. Ca o paranteză, precizăm că, după secolul al XIX-lea, înfăţişarea poeziei tanka a suferit o schimbare, chiar o renaştere, ca urmare a lucrării *Shinsen katen (Noul cod al poemelor scurte)* publicată în 1891 de poetul şi filozoful Ochiai Naobumi (1861-1903). Ki no Tsurayuki pretinde că poezia izvorăşte din inima omenească şi de aceea o tanka trebuie să fie mai mult emoţională decât intelectuală. E foarte adevărat că poezia tanka a perioadei Heian şi-a ales ca subiect aproape exclusiv dragostea.

În raport cu *Manyōshū*, se pare că poezia din *Kokinshū* a adus o nuanţă de artificiozitate formală, socotită, după unii critici, ca o abdicare de la măreţia străveche. În schimb, jocurile de cuvinte, căci despre ele este vorba, nu au fost chiar un exerciţiu formal ci au adus cuceriri rodnice pentru limba poetică japoneză atât de bogată în omonime. Rezultatul a fost adâncirea sensurilor dar şi un rafinament graţios, sădite în cele 31 de silabe ale poemelor tanka. Pentru exemplificare, menţionăm unul din poemele lui Ki no Tsurayuki:

Eşti tot acelaşi, sau altul?
Nu-ţi pot cunoaşte cu adevărat inima.
După atâta vreme
Numai florile
Înfloresc din nou cu aceeaşi mireasmă.

În cuprinsul culegerii *Kokinshū* figurează poeţi importanţi, unii dintre ei intrând în aşa-numitul Rokkasen sau „grupul celor şase genii": Yoshimine no Munesada (preotul Henjō), Ariwara no Narihira, Bunya no Yasuhide, bonzul Kisen, Ono no Komachi şi Otomo no Kuronushi.

După *Kokinshū* mai apar succesiv alte culegeri de poezie: *Kosenshū, Shuishū, Goshuishū, Kiyo-shū, Shikashū* şi *Senzaishū*. În aceste culegeri, principalii participanţi au fost poetele Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu, Akazome Emon, Sei-Shōnagon precum şi poeţii Fujiwara no Kinto, Minamoto no Shitagō, Minamoto no Toshinari, Kiyohara Motosuke, Oe Masafusa şi Taira no Tadanori.

De pe la mijlocul perioadei Heian, până spre sfârşitul ei, o nouă formă de poezie începe să fie răspândită mai ales în cercurile religioase. Este denumită poezie în „stil modern" (*imayō*) dar nu face altceva decât să recurgă la o abatere de la regulile clasice. Grupările de câte patru versuri, alternând 5 cu 7 silabe, dau naştere formulei hibride *imayō*. Ba, aşa cum era obiceiul timpului, împăratul Go-Shirakawa (1127-1192) a alcătuit o culegere în care predomină asemenea poeme, culegerea numită *Ryōjin hishō*. Din anul 1179, când a fost completată în 20 de volume, şi până în zilele noastre, nu ne-a parvenit din culegere decât o parte infimă, suficientă totuşi pentru a realiza că au fost adunate trei feluri de poeme, imnuri budiste, cântece despre sanctuarele shintō şi sărbătorile lor, precum şi cântece populare. Cele mai interesante pentru noi sunt, desigur, cântecele populare.

Suprema performanţă a poeziei *tanka* o atinge culegerea numită *Shinkokinshū* (*Noua culegere de poezie veche şi modernă*) alcătuită la anul 1205, din ordinul împăratului Gotoba, în plină perioadă Kamakura. Împăratul Gotoba a manifestat un atât de mare interes pentru *Shinkokinshū* încât a lucrat şi el efectiv la culegere, pe vremea când se afla exilat în insula Oki. Printre poeţii prezenţi în antologie trebuie să-l amintim pe marele Fujiwara Teika (1162-1241) supranumit Sadaie, un neliniştit, la fel ca şi ceilalţi creatori ai timpului. Atât Teika, cât şi tatăl său Shunzei (1114-1204) sau preotul Saigyō (1118-1190) au evocat în scrisul lor frumuseţea singuratică a înstrăinării de societate, a monocromiei peisajului înconjurător şi a autoanalizei. Ei şi-au ales drept simbol al morţii căderea florilor fragede de cireş, iar ca element decorativ, frunzele roşii de arţar; poezia chineză, în schimb, avea alte preferinţe, poate mai optimiste. În versurile chinezeşti se întâlnesc mai des mireasma florilor de cireş şi crizantemele. Poemele lui Saigyō, nişte *waka* de 31 silabe, sunt probabil cele mai minunate şi mai melancolice dintre cele scrise vreodată în limba japoneză. Călugărul Saigyō pe numele său adevărat Satō Morikyo, nu a îmbrăcat rasa călugărească decât la vârsta de 23 ani. Un timp a funcţionat în garda imperială a fostului împărat Toba (a domnit între 1108-1123). Saigyō a murit la 73 de ani. Un poet celebru contemporan cu Saigyō a fost Fujiwara Sanesada, ex-ministru de stânga sub Go-tokudai-ji, mort la numai 53 de ani, în 1191.

Shinkokinshū a adunat o poezie simbolică, uneori încifrată dar extrem de expresivă. Shinkokinshū a fost considerată adeseori cea mai însemnată culegere de poezie după Manyōshū. În cele 20 de volume ale sale, antologia grupează textele după teme, în ordinea cunoscută de la culegerea anterioară: anotimpurile, evenimente fericite, despărţiri, călătorii. Se găsesc apoi grupări de poeme care au inspirat numele unei păsări, al unei flori, în sfârşit, elegiile, cele cu subiecte diferite şi poemele cu o metrică neobişnuită. În plus, faţă de Kokinshū, se adaugă temele care vorbesc despre divinităţile shintō şi despre cele budiste.

Fiul cel mai mic al lui Fujiwara Teika, călugărul Tamekane, a moştenit îndemnul tatălui său (autor al antologiei Shinkokinshū) şi a alcătuit la rândul său o culegere intitulată Gyokuyō-shū. În ciuda acestei preocupări şi a faptului că el însuşi a fost un poet valoros, în anul 1248 a fost arestat şi exilat în insula Sado. Guvernul de la Kamakura l-a arestat a doua oară în 1315, pe când avea 62 de ani, deşi se călugărise între timp. A murit în 1332.

În perioada Kamakura ar mai fi de menţionat culegerea alcătuită de Fujiwara no Sadaiye intitulată *Hyakunin isshū* care conţinea câte un poem pentru fiecare dintre cei mai reputaţi 100 de maeştri ai timpului (anul 1235).

În perioada Muromachi se face remarcat poetul Sōgi (1421-1508), ba şi impune un anume gust poetic pentru forma *renga*. Această nouă formă de poezie a derivat din tanka. În mod curent, „jocul" poetic însemna dialogul între doi creatori. Primul enunţa interogaţia în trei rânduri a câte 5, 7 şi 5 silabe, al doilea oferea răspunsul în două rânduri a câte 7 silabe. Lua naştere astfel un poem clasic waka de 31 silabe. Atunci când a intervenit un al treilea, adaosul a alterat originalul şi a rezultat forma de poezie-colaj: *renga*. Cel de al treilea poet adăugând 17 silabe (5-7-5), deschidea sensuri noi sau prelungea ideea versurilor precedente. Jocul putea fi continuat până la 36,44, 50, 100, 1000 şi chiar 10.000 de versuri. Joc poetic, joc de societate (?), presupunea o virtuozitate deosebită din partea participanţilor. Deşi poate fi considerată o diversiune, trebuie să precizăm că gustul pentru

renga a cuprins poeţii curţii imperiale care erau convinşi că-i întrezăresc infinite posibilităţi artistice. În adevăr, secolul al XV-lea a fost martorul apariţiei unor capodopere ale noului gen de poezie. Se înţelege că, în timp, s-a conturat un cod, o lege a alcătuirii poeziilor renga, s-au precizat modalităţile de legătură, „inelele" poetice pasabile de la un poet la altul. Primul vers al înşiruirii renga era în mod obligatoriu o punere în situaţie a viitorului lanţ poetic prin acel aşa-numit *hokku* sau *kaminoku* (fraza de sus), spre deosebire de „fraza de jos" (*shimonoku*) sau „fraza suplimentară" (*tsukeku*). Ilokku era, deci, oglinda stării sufleteşti exprimată de anotimpul, momentul zilei şi locul în care lua naştere poemul. Hokku, dobândindu-şi independenţa, a rămas cunoscută până azi ca formă de-sine-stătătoare sub numele de *haiku.* Ca gen poetic, *haiku* trebuie considerat a fi autentificat începând cu anul 1649, anul morţii lui Bashō. Se pare că Bashō şi Issa i-au epuizat posibilităţile, Bashō, în special, a revoluţionat poezia *haiku* atribuindu-i naturaleţe, gingăşie, simbolism şi o gravitate senină, căci până la el trecea drept o consemnare ironică sau sprinţară a unor sentimente de moment. Haiku-ul traducea o stare sufletească, reacţie la schimbarea nuanţei cerului, la şuieratul vântului, la paloarea lunii. Adeseori ca o *remarcă,* haiku-ul tălmăcea sclipirea spiritului sau exprima un suspin melancolic. Unii cercetători îl consideră drept creator al haiku-ului pe preotul budist Yamazaki Sokan, pe la anul 1500.

„Atmosfera" generală a poeziilor renga a fost aceea de amărăciune, de singurătate. Ea se făcea, astfel, ecoul evenimentelor politice ale vremii; abia luase sfârşit „războiul Ōnin" (1467-1477) care devastase oraşul Kyōto.

Forma de poezie renga a avut un moment de strălucire în anul 1488, când trei dintre cei mai mari maeştri ai genului, Sōgi, Shōhaku (1443-1527) şi Sōchō (1448-1532) s-au întâlnit în cătunul Minase, aflat între Kyōtoşi Ōsaka. În cinstea şi în memoria împăratului Gotoba ei au compus 100 de versuri renga. Ca nimeni alţii, aceşti poeţi au respectat rigorile formei (păstrarea aceluiaşi anotimp menţionat la început, dar exprimat mereu prin alte cuvinte, menţionarea nivelului înalt atins de un vers şi la versurile următoare, „potrivirea" perfectă a verigii de legătură în lungul lanţ al poemului, etc).

Printre poeţii preocupaţi de cultivarea poeziei renga îl mai menţionăm pe Matsunaga Teitoku (1571-1653) care, la rândul său, a fost maestrul lui Nishiyama Sōin (1605-1682).

Poezia în limba chineză a continuat să fie scrisă şi în perioada Muromachi, dar, preocupaţi de o asemenea formă de creaţie au fost numai preoţii zen. Ei foloseau poezia pentru a-şi exprima credinţele şi doctrinele religioase sau filozofice. Chiar şi mai apoi, în perioada Tokugawa, sau până în zilele noastre, poezia scrisă în chineză a încercat să exprime sentimentele cele mai delicate, mai dificile, precum şi gândurile de mai largă respiraţie. Se recurgea, cum am mai spus, la limba chineză deoarece formele poeziei japoneze erau prea standardizate, cu canoane rigide, înguste, care limitau avântul poetic al creatorilor.

În perioada Tokugawa, noile condiţii sociale, politice şi economice aduc schimbări şi în preocupările literare. Existau, de altfel, cel puţin trei centre culturale: capitala Kyōto, Ōsaka şi Edo, unde s-a manifestat pentru prima oară noua cultură populară, nearistocratică. Într-o extrem de scurtă perioadă istorică numită *Genroku* (1688-1703) s-au dezlănţuit forţe culturale care au izbutit să atingă apogeul destul de repede. Genroku a fost, de fapt, perioada cea mai strălucită a culturii Tokugawa când au înflorit în egală măsură artele şi literatura.

Pentru perioada Genroku se pregătea şi o nouă formă majoră a literaturii, aşa-numita *haikai no renga*, o varietate satirică de renga, iscată din dorinţa de a protesta faţă de sporirea formalismului. Din haiku-urile lui Bashō şi ale şcolii sale s-au dezvoltat hokku-urile acestor renga humoristice. Tehnica lor a exercitat o influenţă importantă asupra stilului literar al romancierului Ihara Saikaku (1642-1693). Alături de acesta, ca prozator, şi Chikamatsu Monzaemon ca dramaturg, a strălucit în perioada Tokugawa celebrul poet de haiku-uri Matsuo Bashō (1644-1694), pe numele său real Munefusa. O parte din critică îl socoate pe Bashō produsul cel mai de seamă al poeziei japoneze. Într-un anume sens chiar a şi fost. Bashō, la origine samurai, a început prin a fi devotat poeţilor trecutului, unor Saigyō, Sōgi şi alţii. Bashō a scris relativ puţin, nici măcar 1.000 de haiku-uri în toată viaţa sa. Explicaţia? Rigoarea extremă, grija pentru atingerea formei celei mai desăvârşite. *Haiku*-urile lui Bashō, deşi par de o spontaneitate cuceritoare, au *fost scrise* şi rescrise de câte trei, patru sau de mai multe ori. Nevoia de perfecţiune l-a împins spre zgârcenia creaţiei, dar fiecare poem de numai 17 silabe, cât presupune un haiku, este o bijuterie fără nici o fisură, o formă desăvârşită, mulată intim şi semnificativ pe un înţeles subtil.

Pentru Bashō, un haiku trebuia să fie etern (*fueki*), să dăinuie peste veacuri datorită împlinirii sale estetice, dar să aparţină şi momentului (*ryūkō*), să aibă caracterul acela de efemeritate atât de propriu rostirii estetice japoneze. Conţinutul unui haiku oferă cu destulă limpezime aceste două caracteristici. Elementele de permanenţă, de neschimbare şi de eternitate sunt simbolizate prin taina liniştită a munţilor, prin întinderea fără sfârşit a mării sau prin prezenţa unui vechi eleşteu; celălalt element, trecător, acela fracturează echilibrul permanenţei, intervine pe neaşteptate. În ciuda contradicţiilor aproape dialectice între primul şi al doilea element, între ele trebuie să intervină fuziunea exact în actul lecturii, al creaţiei. Cu cât tensiunea dintre elementul etern şi cel trecător este mai mare, mai dramatică, cu atât va fi un haiku mai izbutit. Departe de a fi o improvizaţie în faţa unei privelişti sau a unui fenomen, poemul haiku devine o formă de poezie adânc elaborată, necesitând acurateţe şi respectare a principiilor estetice stabilite. Bashō a militat împotriva acelor poeţi care, din dorinţa de a reuşi să facă un haiku remarcabil, recurgeau la introducerea în poezie a unor elemente de obscuritate. El a respins cu străşnicie obscuritatea în exprimare şi s-a dovedit partizan al limpezimii (aşa-numita *karumi*).

Bashō a vieţuit în cartierul Fukakawa din Edo în aşa-zisa „sihăstrie din bananier" (*bashōan*), de unde îşi trage şi pseudonimul literar. Iată, într-o traducere posibilă, un haiku celebru al lui Bashō: „În vechiul eleşteu / Se azvârle o broască: / Pleosc în apă! /". Primele două versuri alcătuiesc partea de permanenţă, de stabilitate a evenimentelor din natură (*fueki*), versul al treilea curmă brusc, prin acuitatea momentului, limitat în timp (*ryūkō*), starea de reverie, iar prin contrastul creat, amplifică senzaţia de împlinire estetică. Nu primul impuls, prima senzaţie în contactul cu un poem ne transmite înţelesul său deplin. Bogăţia, înţelepciunea spiritului se măsoară în numărul de interpretări, de sugestii şi viziuni pe care este capabil cineva să le extragă dintr-un acelaşi poem, dintr-o aceeaşi maximă sau chiar aceeaşi ideogramă. Poezia haiku, pretind autorii avizaţi, nici nu poate fi înţeleasă cum se cuvine fără cunoaşterea budismului zen. Să nu uităm că Bashō a fost un mare zenist. De la doctrina zen el a împrumutat impulsul de a suprima dualismul artă-viaţâ. Pentru Bashō, natura şi viaţa formează o unitate.

Bashō face parte din gruparea *Haimon no roku tetsu* („Cei şase înţelepţi ai poeziei haiku") alături de Sokan, Moritake, Teitoku, Teishitsu şi Sōin. Generaţia următoare poartă numele Jittetsu („Cei zece înţelepţi"): Hattori Ransetsu (1654-1707), Mukai Kyorai (1643-1714), Morikawa Kyoroku (1652-1715), Kagami Shikō (1664-1731), Naito Jōsō (1663-1704), Shida Yaha (1663-1740), Kawai Sōra (1648-1710), Tachibana Hokushi (1665-1718), Ochietsu-jin (1658-1702) şi Enomoto Kikaku (1661-1701), discipolul preferat.

Era inevitabil ca Bashō să nu creeze şcoală. Operele discipolilor săi îşi păstrează valabilitatea până în zilele noastre. Un mare creator de haiku a fost şi Yosa Buson (1716-1784). Ca şi alţi urmaşi ai lui Bashō, Buson a lucrat în afara influenţelor budismului zen. Buson, care a fost şi pictor, a realizat în poezie graţie şi sugestie, dar a fost lipsit de adâncimea lui Bashō. Ca pictor, Buson a semnat Tani Guchiin şi a aparţinut şcolii literaţilor (*bunjinga)*, influenţat fiind de tradiţia chineză a dinastiei Yuan. Buson a aplicat principiile picturii la scrierea haiku-urilor sale, principii, în fond, impresioniste. A încercat ca prin trăsături reduse ca întindere să sugereze o scenă cât mai largă sau chiar o istorie întreagă. El a adus poeziei haiku o tentă romantică ce lipsea lui Bashō. Vorbind despre apropierea între poezie şi pictură la Buson, în dubla lui calitate de creator, ne permitem să facem o succintă paranteză pentru a înţelege atât caracterul pictural al poeziei, cât şi aura poetică a picturii japoneze. Dacă ne oprim la reprezentarea lunii în artă, oricare cititor de poezie îşi va figura luna numai potrivit convenţiei clasice a artei japoneze care pretindea ca ea să apară întotdeauna plină, galbenă, aproape de orizont, niciodată la zenit, niciodată în primul sau în ultimul pătrar. Mai departe, un fapt interesant de remarcat ar fi acela că pentru japonezi luna este masculină iar soarele feminin (vezi în mitologie Zeiţa Soarelui Amaterasu). După părerea unor specialişti în mitologie, complexul sacral al lunii, în conceptul de fecundare, şi-a asumat un caracter de preferinţă masculină în civilizaţiile de tip pastoral şi nomad, pe câtă vreme la civilizaţiile de tip agrar, acest concept a gravitat spre pământ, spre învelişul terestru. La japonezi, îndeosebi, mai este posibil ca hipogonadismul lor feminin (nanismul, sânii mici, erotismul moderat etc.) să fi jucat un rol în împărţirea aştrilor pe sexe. Oricum, Buson, atât în poezia cât şi în pictura sa, nu a abdicat de la convenţiile impuse de tradiţie.

Pe Yosa Buson l-a preferat lui Bashō poetul şi criticul Masaoka Shiki (1867-1902). Aceasta ar fi explicaţia pentru care în perioada Meiji am asistat la o mai mare influenţă a lui Buson asupra creatorilor de haiku şi e foarte probabil că astăzi situaţia să se fi perpetuat. Începând cu secolul al XIX-lea, haiku-ul a devenit un fel de pictură în cuvinte, fără profunzimea din vremea marelui Bashō.

Un discipol al lui Bashō, amintit mai sus, Mukai Kyorai, a făcut o trecere în revistă a principiilor estetice elaborate de maestru privind alcătuirea unui haiku. Lucrarea în care publică aceste gânduri se numeşte *Kyoraishō (Convorbiri cu Kyorai)*. Din carte rezultă, printre altele, că unul dintre idealurile poeziei haiku era ca fiecare cuvânt folosit să fie indispensabil şi de nemodificat în contextul conciziei severe a formei. Pentru a fi cât mai sugestivă, poezia haiku s-a folosit adesea de un limbaj ales în mod deliberat să pară ambiguu.

Cum era şi de aşteptat, în materie de haiku, la fel ca şi în pictură, s-au născut unele şcoli. Notabilă a fost şcoala *Danrin,* înfiinţată de Nishiyama Sōin (1605-1682), elev al lui Matsunaga Teitoku (1571-1653), cea care a introdus în poezie vocabularul folosit curent. Nu este de neglijat însă

faptul că Bashō ca şi Uejima Onitsura (1661-1738) s-au opus virtuozităţii verbale folosite ca scop în sine în dauna conţinutului ca la şcoala Danrin.

În perioada Tokugawa târzie, literatura, în general, a suferit un proces de degenerare şi de abdicare de la principiile clasice. În poezie s-a ajuns la impasul repetiţiei şi al autopastişării. Iritaţi şi nerăbdători să se scuture de vechile convenţii, s-au arătat poeţii Tachibana Akemi (1812-1868), în tanka şi Kobayashi Issa (1763-1823), în haiku. Issa împrumută poeziei haiku candoarea şi accentele de naivitate ale omului din popor, din strădania de a cânta în versuri aspectele vieţii de fiecare zi şi a înlocui stereotipurile vechi cu florile de cireş care cad sau cu frunzele însângerate de arţar. Issa a avut o afecţiune reală, nemistificată, pentru lucrurile mărunte şi umile ale lumii înconjurătoare iar redarea lor în poezia scrisă de el ne face să le vedem aşa cum nici un alt poet japonez nu a mai reuşit să o facă. O aceeaşi dorinţă de a scrie despre elementele obişnuite ale vieţii s-a mai înregistrat şi la poetul de waka-uri Okuma Kotomichi (1798-1868).

Un poet japonez de expresie chineză, Rai Sanyō (1780-1832), unul din cei mai importanţi de acest fel, a abordat în creaţia sa teme nemaiîntâlnite până la el (problematica socială şi politică). Rai Sanyō a fost şi un revoltat împotriva regimului Tokugawa iar în poezia sa tonul de sinceră nemulţumire, de amară opoziţie, se întrevede foarte clar prevestind parcă descompunerea şi decăderea grabnică a shōgunatului.

În ciuda „degenerării" formale în practica epocii, poezia trecutului îndepărtat a însemnat pentru lumea literară a perioadei Edo o preocupare permanentă, de preluare a tradiţiei în lumina unei noi interpretări. S-a născut chiar o generaţie de comentatori ai culegerilor *Mayōshū* ***şi*** *Kokinshū.* În Edo au trăit trei comentatori importanţi: Motoori Norinaga (1730-1801), Tachibana Chikage (1735-1808) şi Kagawa Kageki (1768-1843). Filologul Motoori Norinaga şi-a consacrat 35 de ani, între 1764 şi 1798, tălmăcirii textului vechii cronici *Kojiki* şi interpretării acestui tezaur de mitologie niponă. Comentariile sale se întind pe paginile a 48 de cărţi.

Tradiţia tanka pură a fost conservată la aşa-numitul Oficiu imperial al Arhivelor poetice (*O-uta-dokoro*) care a grupat poeţi ca Hatta Tomonori, Takasaki Masakaze, Koide Tsubara, Takeshima Hagoromo, Unagami Tanehira, Inoue Michiyasu şi Saisho Atsuko.

În prima parte a perioadei Edo, în secolul al XVIII-lea îndeosebi, au fost la modă două forme de poezie comică. Răspândirea largă a acestor forme justifică menţinerea lor: kyōka sau „poezia nebună", o variantă comică din tanka şi kyoku sau „versul nebun", varianta comică a haiku-ului. În aceste forme erau permise toate licenţele, jocurile de cuvinte, calamburile, la fel ca în orice parodie.

Diversificarea poeziei nipone, având ca punct de plecare clasica tanka, a poposit în cele câteva momente majore (al creării versului înlănţuit *renga,* în secolul al XIV-lea, al delimitării haiku-ului în veacul al XVI-lea şi al îngăduirii versului liber, în manieră europeană în secolul al XIX-lea, doar pentru a reîncepe cu şi mai mare vigoare drumul spre creaţia neîntreruptă.

Dacă poezia a fost piatra de hotar a sensibilităţii japoneze, proza păstrată în istoria literară a Japoniei a jucat alte roluri, anume acelea de tezaur mitologic şi istoric, de oglindă vie a vieţii sociale, de analiză migăloasă a stărilor sufleteşti sau a principiilor estetice şi, în ultimă instanţă, a fost mecanismul lingvistic cel mai activ, mai consistent şi mai adevărat prin care s-a închegat însăşi

limba japoneză vorbită.

Deşi despre *Kojiki (Povestire despre lucruri vechi*) am pomenit adesea în paginile acestei cărţi, este locul să reamintim că reprezintă cea mai veche lucrare care s-a păstrat din literatura niponă. Textul, închegat din naraţiuni orale presupuse a fi fost relatate de un anume Hieda no Are, om dotat cu o memorie excepţională, deţinând funcţia de *katarite* (povestitor), a apărut la curte în anul 712. Scrierea propriu-zisă a făcut-o eruditul Yasumaro. Scopul cărţii era de a justifica pretenţiile casei imperiale la conducerea Japoniei prin schiţarea unei genealogii de origine divină, începută odată cu naşterea ţării. Un amestec de legende având ca personaje zeităţi, însăilează o mitologie destul de naivă, populată, până în cele din urmă, şi cu fiinţe mai puţin fantastice, mai veridice, primii împăraţi (legendari şi aceştia, nedovediţi istoric). De altminteri, Kojiki este divizată în două mari părţi, una care acoperă perioada zeilor, despre care am vorbit în amănunt în capitolul mitologiei, cealaltă rezervată succesiunii domniilor de împăraţi începând, cum ştim, cu Jimmu Tennō a cărui încoronare a fost datată arbitrar în anul 660 î.Hr. şi terminând cu împăratul Jomei urcat pe tron la anul 629. Textul, la prima vedere, arată ca o scriere într-o limbă chineză rudimentară, incultă, dar vinovată era folosirea caracterelor chineze când cu rol ideografic, când fonetic. Mai mult decât atât, materialul adunat fiind din surse variate, în Kojiki lipsesc unitatea stilistică şi finisajul artistic la care ne-am fi aşteptat pentru o carte de epic pur. Impresia de ansamblu rămâne aceea de dispersie a istoriei în episoade inegale ca valoare literară. A trebuit să treacă un mileniu pentru ca savantul Motoori Norinaga să restabilească textul într-o limbă japoneză firească şi accesibilă timpului său. Proza din Kojiki a fost, bineînţeles, inspirată de sentimente religioase şi naţionaliste, deoarece a stabilit originea şi formarea atât a religiei autohtone, shintō, cât şi a pământului japonez începând chiar de la crearea lumii. Cel mai interesant ni se pare că în Kojiki se rezumă o cosmogonie coerentă dublată de „fixarea" unor mituri cu caracter foarte general. Pe de o parte, în Kojiki se vorbeşte despre naşterea universului, despre apariţia soarelui şi a lunii, a vântului şi a mării dar, pe de altă parte, se subliniază ideea dialectică a luptei contrariilor, între viaţă şi moarte, între soare-căldură (necesare agriculturii) şi puterea distrugătoare a vântului. Ceea ce caracterizează textul, ca de altfel întreaga mitologie şi religie shintō, este optimismul, credinţa în victoria finală a luminii.

La numai opt ani după Kojiki, în 720, o altă carte vine să completeze istoria japoneză: *Nihonshoki (Cronica Japoniei).* Cunoscutul Yasumaro împreună cu prinţul Toneri scriu în limba chineză textul noii cronici care acoperă perioada până la anul 697. Apariţia acestei a doua cărţi cu subiect cvasiasemănător primeia, nu-şi află altă justificare decât necesitata demonstraţiei faţă de coreenii şi chinezii care vizitau Japonia că ţara are o istorie îndelungată şi glorioasă. Ca şi Kojiki, în afara poeziilor presărate în text, valoarea literară a cărţii *Nihonshoki* a fost mediocră, în orice caz neînsemnată, dar lucrarea a constituit sursa de inspiraţie a scriitorilor autentici de mai târziu.

Se poate spune despre *Kojiki* şi *Nihonshoki* că rezumă trei cicluri de legende, unele care istorisesc începuturile străvechi ale clanului din Izumo, altele referitoare la populaţia din Kyūshū care s-a stabilit şi a stăpânit câmpia Yamato şi, în sfârşit, altele care prezintă evenimentele petrecute în Yamato.

Tot în veacul al VIII-lea (anul 713) se alcătuieşte din ordinul împărătesei Gemmyō (707-715) o carte intitulată *Fūdoki (Scrieri despre locuri şi obiceiuri)* în care se face descrierea etnografică a

provinciilor japoneze, a faunei, florei etc. Culegerea e împărţită în cinci cărţi după repartizarea geografică: *Izumo fūdoki, Hitachi fūdoki, Harima fūdoki, Rizen fūdoki şi Bungo fūdoki.* O altă lucrare, scrisă în limba chineză, *Shoku-Nihongi (Noile cronici)* relatează faptele istorice dintre anii 700 şi 791.

Născocirea silabarului kana în perioada Heian a permis o preocupare mai însufleţită pentru literatură a femeilor. Dintr-odată, scrierea greoaie şi chiar confuză a limbii chineze face loc mai ales unei alte scrieri elastice, simple şi precise, mulate perfect pe sonorităţile japoneze. Beneficiara scrierii kana a fost în primul rând poezia, dar poate că ea a folosit şi mai mult prozei. Ki no Tsurayuki, autorul celebrei prefeţe din Kokinshū, a scris în proză *Tosa nikki (Însemnările din Tosa)* în anul 935, una din primele cărţi cu note de călătorie. El rezumă acolo însemnările făcute pe drumul de întoarcere din provincia Tosa (Tosa este numele vechi al actualei prefecturi Kōchi din sudul insulei Shikoku), unde slujise ca guvernator, spre oraşul Kyōtounde locuia. Cartea, scrisă în limba japoneză, ceea ce nu stătea în obiceiul bărbaţilor (ei scriau numai în chineză!), a avut nevoie de un mic artificiu. Autorul a pretins că relatările însemnate aparţin unei doamne din anturajul guvernatorului. Probabil că şi în acest text tot poemele risipite cu iscusinţă au avut valoarea literară cea mai mare, dar însemnările, jurnalul de călătorie, ca gen literar, îşi are în *Tosa nikki* exemplul cel mai vechi. El a avut un rol important în stimularea şi apoi în dezvoltarea formei narative caracteristice perioadei Heian numită *monogatari*.

Ca autori de însemnări (*nikki*), după Tsurayuki, au apărut câteva femei. O soţie de prim ministru îşi notează în jurnalul intitulat *Kagerō nikki* (*Anii frivoli*), în 974, evenimentele petrecute, cu tentă limpede de roman autobiografic. Numele autoarei nu-l cunoaştem decât sub forma eufemistică de „mama lui Michitsuna". Cam tot aşa semnează „fiica lui Takasue" un *Jurnal Sarashina* (*Sarashina nikki*) în anul 1059, autoarea fiind fiica lui Sugawara no Takasue. Din acelaşi gen al jurnalului de călătorie mai citäm *Izumi shikibu nikki* apărut la sfârşitul secolului al X-lea şi *Sanuki no naishi no suke no nikki* (*Jurnalul doamnei de onoare Sanuki*) care datează din secolul al Xll-lea.

Ficţiunea propriu-zisă îmbracă în epoca Heian mai multe forme. De pildă, în *Ise monogatari* (Povestiri din Ise), apărută în secolul al IX-lea, în circa 120 de episoade, se istoriseşte despre întâmplările care l-au determinat pe Ariwara no Narihira să-şi scrie poemele. O altă varietate de ficţiune a constat în povestirea despre spirite sau fiinţe fantastice. Tot în secolul al IX-lea, la început, apare şi o culegere de naraţiuni budiste miraculoase intitulată chiar „Descrierea miracolelor din Japonia" (*Nihon reiiki*), numai că autorul ei, călugărul Keikai, a întocmit-o în limba chineză.

Tot cu aceeaşi coloratură fantastică, un basm, de fapt, a fost şi *Povestea tăietorului de bambus (Taketori monogatari)* scrisă pe la sfârşitul secolului al IX-lea sau începutul secolului al X-lea. *Taketori monogatari* a devenit unul dintre cele mai populare basme din Japonia, intrând în tezaurul de cultură, începând cu perioada şcolarizării şi continuând cu ilustrarea lui în diverse arte (pictură etc.). La sfârşitul secolului al X-lea apare cartea *Yamato monogatari (Povestiri din Yamato).*

Cumva asemănătoare cu *Taketori monogatari*, dar mult mai stângaci şi mai confuz scrisă, a fost *Utsubo monogatari (Povestea copacului scorburos).* Aparţine tot secolului al X-lea. Aici însă întâlnim un amestec de fantastic şi de descriere realistă, ceea ce, alături de numărul mare de poeme conţinut, dă cărţii o notă aparte.

În veacul al X-lea s-a luat iniţiativa să se adune într-o lucrare în proză toate textele aparţinând ritualurilor folosite la diversele ceremonii, aşa-numitele „Cuvinte rostite" ***(norito)***. Cartea *Engishiki* ***(****Culegere de reguli ale erei Engi****)*** a fost terminată în anul 927 şi conţine 75 de rugăciuni şi alte 27 de texte de ceremonie. Textele nu erau altceva decât formule magice, rostiri incantatorii, scenarii ale liturghiilor, aşadar fără valoare literară. Scopul adunării în volum nu era cel literar ci unul utilitar.

În sfârşit, perioada Heian a fost martora apariţiei capodoperei supreme a prozei japoneze. Murasaki Shikibu (978-1016?), fiică a lui Fujiwara no Tametoki, doamnă de onoare în slujba soţiei împăratului Ichijō (987-1011), realizând o fuziune miraculoasă a tuturor virtuţilor şi performanţelor prozei de până atunci, scrie *Genji monogatari***,** carte terminată în anul 1010. După eseistul Motoori Norinaga, tema cărţii ar fi acea „conştiinţă a lucrurilor" sau „sensibilitatea perceperii lucrurilor" denumită în japoneză *mono no aware* sau, altfel spus, pasiunea pentru natură. În cele 54 de capitole ale cărţii, pe circa 2.000 de pagini, se istoriseşte viaţa neîntrecutului prinţ Genji. Primele două treimi îl privesc direct, restul interesează posteritatea sa imediată, acoperind astfel într-o poveste arborescentă, desfăşurată pe spaţiul a 70 de ani, destinul a trei generaţii. Ar fi deci un roman „al destinului". Prinţul Genji este descris ca un om de curte ideal pentru societatea perioadei Heian, adică poet desăvârşit, dansator, muzician, pictor şi, mai presus de orice, perfect în arta de a iubi. Numeroasele aventuri galante ale lui Genji îl pun în situaţiile cele mai variate şi mai complexe. El cunoaşte toate formulele iubirii şi ale tentaţiei iubirii; are un comportament romantic, îndrăzneţ, sensibil la frumos, biruitor, cu succese bine cumpănite, cu imaginaţie bogată, încrâncenat în a-şi urma destinul atât de bine intuit de autoare. Cartea scriitoarei Murasaki Shikibu s-a dovedit a fi mare în concepţie şi graţioasă în expresie. Dincolo de naraţiunea propriu-zisă, trăieşte o profundă filozofie a vieţii bazată pe cunoaşterea caracterului pasager, efemer, al existenţei. Şi cum să nu fie aşa, când în afara virtuozităţii narative şi a strălucirii expresiei poetice, doamna Murasaki a revelat pentru noi, cititorii ei de astăzi, sensibilitatea epocii sale, raporturile, nebănuite până atunci, dintre om şi sinele său, dintre om şi societatea în care trăieşte? Romanul Iui Genji este de o modernitate tulburătoare, face din plin proba virtuţilor ficţiunii reflexive, care se va îndrepta mai târziu spre romanul de analiză. Murasaki a fost o precursoare şi prin aceea că a folosit în paralel mai multe registre; ea a argumentat elementele artei poetice, artei de a trăi, a cumpănit valoarea moravurilor, a evocat momentele de încântare ale unei societăţi rafinate, certurile din dragoste, mirajul pasiunilor, aventurile picareşti şi a folosit cu abilitate loviturile de teatru. Notaţiile ei, dintre cele mai colorate, înregistrează percepţia carnală, gestica abia schiţată, imagini furate dintr-o privire, eboşe îndrăzneţe probând cu convingere că privirea autoarei era încărcată de maliţie. Adăugăm abilitatea cu care autoarea a introdus elementele vegetale şi naturale, de la parfumul florilor la flecăreala gingaşă a pârâiaşelor, de la luminile strecurate printre frunzişuri, la pinii care gem invadaţi de vânturi sau la portocalii încovoiaţi sub povara zăpezii. Acţiunea palpitantă îşi are contrapunctul într-o botanică a senzaţiilor.

În ciuda acestor calităţi de mai sus, şi a faptului că în anul 1950 s-a făcut o transcriere în limba japoneză modernă de către marele romancier Tanizaki Jun-ichiro, lectura romanului lui Genji îl face pe cititor să întâmpine greutăţi. Nu întotdeauna sensul frazelor este lesne de descifrat deoarece uneori subiectele propoziţiilor nu sunt menţionate sau se manifestă imperceptibil şi trec dintr-o frază în alta.

Câteodată, singurul punct de reper legat de subiect rămâne doar gradul de politeţe cu care este marcat verbul; tot gradul de politeţe serveşte şi la indicarea sexului unui vorbitor pentru că nici diferenţierea dintre singular şi plural nu ne vine în ajutor. Într-un cuvânt, textul celebrului roman se transformă, nu de puţine ori, în curată şaradă. În mod ciudat, autoarea nu şi-a numit nici unul din numeroasele personaje ale romanului ei fluviu. În afară de Genji care îşi poartă numele, nu mai aflăm decât despre Consilierul, Prinţul celui de al şaselea bulevard, Generalul, Ministrul de interior, Doamna grădinii de cireşi, Căpitanul gărzii militare de stânga, Directorul ritualurilor, ş.a.m.d. Nu trebuie să ne mire procedeul, însăşi autoarea şi-a pierdut de mult identitatea în schimbul pseudonimului Murasaki care nu este altceva decât transcrierea în japoneză a expresiei „Tânăra floare de violete". Nu este vorba despre violeta cunoscută la noi, ci de un arbust întâlnit mai des în Orient, înrudit cu „meiul păsăresc", probabil planta înregistrată în tratate cu numele *Lithospermum officinale*. Doamna Murasaki, mânuind un aparat gramatical cu totul nou, cu fraze lungi şi complicate, a ajutat limba japoneză să depăşească stadiul copilăriei în care se afla şi să treacă spre o adolescenţă bine venită. Maturitatea i-o va aduce literatura de mai târziu.

În afara *Romanului lui Genji*, doamna Murasaki a mai scris numeroase poezii şi un jurnal de călătorie intitulat *Murakasi Shikibu nikki*. Se presupune că ar fi avut ca fiu pe Daini no Sammi, autorul unui roman, *Sagoromo monogatari*, apărut la sfârşitul secolului al XI-lea, inspirat după Genji, dar la mare distanţă ca valoare literară.

De cu totul altă factură, dar nu mai prejos ca valoare, în perioada Heian apare o altă capodoperă a literaturii Japoniei, *Makura no sōshi* (tradusă la noi cu titlul *Note de căpătâi)*, carte scrisă în anul 1002 de Sei Shōnagon (născută probabil în anul 964). Acest personaj, tot o doamnă de la curte, notează impresii, face mici eseuri, înşiră denumiri demne de admirat, agreabile, dezolante, obositoare sau detestabile, strecoară ironii, faze haz de unele obiceiuri încercând să desluşească subtextul comic al momentelor sau gesturilor săvârşite de oameni. O stăruinţă aparte o dovedeşte Sei Shōnagon asupra anotimpurilor căci ele, prin succesiunea lor, ritmează scurgerea vremii. Fiecare anotimp în parte conţine o semnificaţie: primăvara aduce bucuria naşterii şi a renaşterii, veselia exaltată provocată de acest anotimp se rotunjeşte de la sine; vara, cu vremea recoltei, dezvăluie împlinirea forţelor creatoare; toamna inspiră calmul şi liniştea prin tonurile ei pastelate, cu primii fiori răcoroşi ai brumelor matinale; în sfârşit, iarna, prin albul zăpezii şi cerul cel mai adesea curat, este imaginea potrivită serenităţii şi a rigorii. Cu cele 12 cărţi ale sale şi 157 de capitole, *Makura no sōshi* iniţiază, de fapt, genul *zuihitsu*, al notaţiei fugare.

Dacă pentru Genji era caracteristic acel aware de care am pomenit, pentru *Makura no sōshi* specific ar fi okashi, adică tocmai subtextul comic al lucrurilor şi situaţiilor.

Makura no sōshi, alături de *Genji monogatari*, completează tabloul vieţii de la curte, ne înfăţişează o societate preocupată de artă şi de literatură, trece în revistă derularea etichetei, a ceremoniilor şi fastului proprii epocii. Sei Shōnagon a fost o observatoare atentă dar sentimentală, a desluşit tristeţea efemerităţii celor orânduite şi, cu o dulce melancolie, a lăsat să se înţeleagă că s-a bucurat de fiecare clipă trecătoare, preocupată în cea mai mare măsură de propria persoană.

Din aceeaşi suşă cu Genji monogatari au mai fost cărţile: *Yoha no nezame* (*Trezirea în miez de noapte*), *Hamamatsu chūnagon monogatari* (*Romanul vicecancelarului Hamamatsu*) şi

Torikaebaya monogatari.

În ciuda apariţiei literaturii despre care tocmai am vorbit, nu trebuie să neglijăm faptul că în perioada Heian, datorită religiei, expresiile metafizicii indiene deveniseră un fel de jargon la modă, ritualurile budiste se asemănau spectacolelor la care se participa cu plăcere, iar poezia chineză era cultivată ca un joc intelectual. Aşa cum nu greşim spunând că religia devenise o artă, tot astfel suntem îndreptăţiţi să afirmăm că şi arta devenise o religie.

Un salt aproape incredibil se face de la proza romantică, lirică, sensibilă, caligrafiată cu fineţe, a perioadei Heian la cea a povestirilor de război caracteristice perioadei Kamakura, a aşa-numitelor gunki monogatari. Subiectele sunt inspirate din luptele între clanuri pentru supremaţie, lupte atât de aprige în secolul al XII-lea până ce clanul Minamoto a triumfat asupra clanului Taira. Capodopera acestui gen de proză a fost *Heike monogatari*. La origine, scrierea a urmărit cronica ascensiunii şi căderii familiei Taira, mai numită şi Heike, dar popularitatea cărţii, scrisă de un nobil de la curte, în anul 1225, i-a pregătit un alt destin. Povestea a fost preluată de, să le spunem, trubaduri şi popularizată în toată ţara, recitată, acompaniată de un instrument asemănător lăutei (biwa), instrument cu patru corzi venit din China şi din Persia, ceea ce a alterat forma iniţială, a diversificat-o, i-a adăugat variante stufoase, nesfârşite invenţii epice, care mai de care mai departe de adevărul istoric. Subiectele din *Heike* precum şi limbajul ei poetic vor constitui surse pentru numeroasele balade populare şi multiplele drame lirice din veacurile următoare.

Heike monogatari este populată de bărbaţi impunători, de militari însetaţi de glorie, războinici încorsetaţi în armuri, călărind pe bidivii înfocaţi în vârtejul luptelor, dar şi în scene ale singurătăţii, ale durerii şi izolării în vreun schit de munte, departe de larma stârnită de vanităţile omeneşti şi efemerele bunuri materiale.

Alte romane de război citabile au fost *Hogen monogatari (Istoria erei Hogen), Gempei Seisuiki* (în secolul al XIII-lea) sau *Gloria şi declinul celor din clanul Minamoto şi Taira* şi *Soga monogatari* (secolul al XIV-lea). Nu lipsită de interes, ca sursă de informaţie istorică dar şi ca izvor inepuizabil de situaţii extraordinare, dramatice sau burleşti, a fost cartea *Yoshino Shūi* (Culegere despre Yoshino) apărută în secolul al XV-lea.

Faptul că *Gempei Seisuiki, Heike monogatari, Hogen monogatari* şi *Heiji monogatari* au fost scrise de autori necunoscuţi, explică oarecum limba lor greoaie, adeseori într-o combinaţie arbitrară sino-japoneză, aproape lipsită de eleganţă. În schimb, aceste romane au câştigat ceva în vigoare, sunt opere masive (*Gempei seisuiki* are 48 de volume cu 400 de capitole!, Heike 12 volume şi 170 de capitole!), ele relatează lupte ce s-au întins pe zeci de ani, războaie civile, tulburări interne echivalente, în literatura europeană, cu piesele istorice shakespeareene.

Vremurile apăsătoare şi destul de întunecate ale evului mediu japonez l-au determinat pe preotul, poetul şi eseistul Kamo no Nagaakira (Chōmei) (1153-1216) să scrie cunoscuta carte *Hōjōki* (*O relatare despre coliba mea*) în anul 1212. Textul este o lamentaţie pe tema dezastrelor care îl pot lovi pe om şi, prin contrast, o punere în lumină a frumuseţii calme, tihnite a vieţii de călugăr, retras departe de lume. Concluzia cărţii gânditorului atins de aripa misticismului ar fi aceea că „eliberarea" nu este posibilă decât învingând obstacolul tentaţiei şi al ataşării de lucrurile acestei lumi. Scrisul lui Chōmei face parte din specia literară a epocii numită *zuihitsu* sau „din goana condeiului".

Kamo no Chōmei a fost fiul unui preot al templului din Kamo (de aici şi numele). A deţinut funcţia de consilier al biroului de poezie sub împăratul *Go-toba*. Chōmei şi-a scris capodopera în munţii Hino unde se retrăsese ca pustnic budist. În afară de *Hōjōki*, Chōmei a mai lăsat o culegere de poeme tanka, o carte de artă poetică (*Mumyō-shō*) şi câteva povestiri despre cele patru anotimpuri. A murit în vârstă de 72 de ani.

Un scriitor important, fin eseist, chiar spiritual, îşi face apariţia în perioada Muromachi. Este Yoshida Kenkō (1283-1350), celebru pentru a sa *Tsurezure-gusa* scrisă în 1330. Titlul cărţii, greu de tradus, ar putea fi *Eseuri scrise în trândăvie* sau *Însemnări la iarbă verde* sau *Vorbe izvorâte în clipe irosite.* De fapt, nu se ştie precis cine a fixat acest titlu; în nici un caz autorul ei. Din grija unui samurai-poet, Ryōshun, au fost adunate, din încăperea în care a murit Kenkō în mănăstirea Yoshida, fragmente şi hârtii împrăştiate sau chiar lipite pe pereţi, ori însemnări rătăcite pe coperţile cărţilor de sutre aflate în schitul Iga, ba chiar poeme ale călugărului Kenkō memorate de vreun apropiat. Ryōshun alcătuieşte astfel două caiete cu poezii şi două cu reflecţii, într-o ordine arbitrară dacă nu fantezistă, fără nici o sistematizare. Adunate, textele au primit titlul amintit mai sus, cel mai probabil fixat chiar de Ryōshun.

Ediţiile repetate, ulterioare, ale minunatei *Tsurezure-gusa,* în loc să aducă limpezirea sau definitivarea textului, au continuat să varieze arborescent, în mici detalii, interminabil, descurajant... Principiile estetice ale budismului zen sunt prezente în paginile cărţii şi autorul pare că ar fi dorit să încerce cristalizarea vechilor gusturi într-o formă care să dăinuie. Kenkō aminteşte, astfel, despre necesitatea ca frumuseţea să fie trecătoare, despre valoarea estetică a neregularităţii şi a imperfecţiunii, despre rostul începuturilor şi al sfârşiturilor etc. El notează reflecţii pătrunzătoare asupra vieţii, morţii, moralei, religiei, dar amestecă şi anecdote, simple aduceri aminte (înregistrează cu încântare şi evocă spectacolele, sunetele, parfumurile care l-au emoţionat cândva) sau gânduri despre antichitatea japoneză cunoscută. Stilul strălucitor şi nuanţat, sensibil şi aprofundat prin reflecţie, se opune vivacităţii puţin superficiale a scriitoarelor care l-au precedat în perioada Heian. În ultimă instanţă, substanţa textului a constituit-o amestecul de doctrine budiste, cugetări ale marilor filozofi chinezi şi propriile păreri despre literatura vechii Japonii pe care o cunoştea de minune. Concluzia concepţiei din Tsurezure-gusa ar fi aceea că trebuie apreciată viaţa simplă, sobră, fără complicaţii inutile.

Tristeţile şi încercările prin care au trecut împăraţii epocii, adeseori surghiuniţi de adversarii lor departe de capitală (împăraţii legitimi fuseseră trimişi în munţii Yoshino), şi-au aflat locul în literatură sub forma unor romane istorice precum *Masukagami (Oglinda clară)*. Când însă autoexilul era cauza tristeţii în solitudine, atunci bărbaţii de la curtea imperială recurgeau la notaţii sub forma unor jurnale din care cel mai remarcabil, cum am văzut mai sus, a fost al lui Yoshida Kenkō.

Cărţile de ficţiune propriu-zisă ale perioada Muromachi nu au o prea mare valoare literară. Personajele scurtelor naraţiuni încetează a mai fi doar prinţi şi prinţese; reprezentanţi ai altor straturi sociale, cu limbajul lor nou şi viu colorat, îsi fac apariţia aşa încât în paginile cărţuliilor mişună comercianţi, preoţi budişti, briganzi etc.

În timpul perioadei Muromachi a luat naştere un fenomen particular culturii influenţate de budismul zen. Rafinamentul ei a sporit considerabil în dauna veşmântului religios. Metamorfoza a

îmbrăcat chiar o haină oficială prin crearea aşa-numitei „Gozan bungaku" *(Gozan jissatsu)* sau „Literatura celor cinci mănăstiri". Cinci lăcaşe budiste zen din Kyōto, şi mai târziu alte cinci din Kamakura, au primit însărcinarea să organizeze şi să conducă activităţile de învăţământ şi artistice ale guvernării Muromachi. Se asigura astfel nota autentic japoneză în sensul concepţiei estetice. În treacăt fie spus, sistemul „Gozan jissatsu" presupunea nu numai o activitate culturală, ci şi una politică, inclusiv a supravegherii relaţiilor externe.

Adevăratul animator al curentului intelectual legat atât de strâns de literatura chineză a fost călugărul zen Sesson Yubai, care s-a reîntors în Japonia în anul 1329 după ce timp de două decenii studiase în China. Succesorii lui Sesson au fost mai degrabă preoţi şi s-au consacrat aproape în exclusivitate literaturii chineze. Printre ei merită amintiţi Zekka şi Gido.

Textele istorice şi filozofice ale perioadei Muromachi, chiar dacă nu atât de exacte, au însemnat totuşi nişte anale ale monarhiei din care putem extrage informaţii preţioase. Aşa avem, de pildă, *Gukansho* scrisă în kana de preotul Tendai Jichin sau *Kokon Chomonshu,* un soi de tratat enciclopedic privitor la perioada Heian.

Opera lui Kitabatake Chikafusa, de mai târziu, va susţine drepturile dinastice ale familiei imperiale în istoria sa scrisă şi analizată din punct de vedere filozofic fără nici o digresiune romantică.

Adevărate şi apreciabile documente pentru filologi au rămas, din perioada Muromachi, cărţile intitulate *Sho-mochi* (Extracte), scrise de călugări zen, alcătuite din note şi comentarii privind subiectele cele mai variate, de la filozofia lui Confucius la istoria şi literatura Japoniei. Fie că apar ca nişte lecţii, fie că sunt înregistrate în kana sau scrise sub forma dialogului, păstrează o valoare inestimabilă. Ele traduc şi noul sens pe care japonezii îl atribuie trecutului, istoriei.

Pe de altă parte, democratizarea societăţii, accesul la cultură şi a celorlalte pături sociale, nu numai a aristocraţiei, a dat naştere unei literaturi scrise într-o limbă simplă, accesibilă, cu povestiri realiste, cu istorioare plăcute. În cărticele broşate, cu ilustraţii bogate numite printr-un termen care şi-a pierdut de mult semnificaţia **(***otogi-zōshi***)**, cititorii găseau posibilitatea să se instruiască. Originile acestor scrieri datează din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea ale perioadei Kamakura. Din compilaţiile care au apărut, notăm: *Jikkinshō* sau *Istorii alese privind cele zece reguli* în anul 1252, cu autor rămas necunoscut, *Shaseki shū* sau *Culegere de pietre şi nisip* scrisă de călugărul Mujū Ichien (1226-1312), carte redactată între 1279 şi 1283, cuprinzând povestiri ironice şi groteşti, cu tonul incisiv, batjocoritor la adresa degenerării convingerilor morale, a orânduirii politice, a instabilităţii sociale, *Uji shui monogatari (Povestiri amestecate din Uji)*, apărută la începutul secolului al XIII-lea sau şi mai vechea *Konjaku monogatari (Istorii din prezent şi din trecut)*, atribuită lui Minamoto no Takakuni (1004-1077). Cu specific aparte au fost *Istoriile budiste* din India *(Tenjiku)* sau din China *(Shittan).*

O masivă scriere istorică în 41 de volume, intitulată *Taiheiki,* a fost redactată în anul 1370. Este atribuită bonzului Kojima. Până la definitivarea titlului *Istorie a păcii celei mari (Taiheiki)*, lucrarea a mai purtat numele *Anki Yuraiki* (*Relatare despre cauzele păcii şi ale primejdiilor*) sau *Kokuka Jiranki* (*Expunere asupra îndreptării tulburărilor civile din stat*). Scrisă într-o proză poetică diferită de cea a monogatari-urilor, suita de volume istoriseşte violenţele şi frământările care au

încercat Japonia după anul 1181 al stabilirii shōgunatului lui Yoritomo.

Literatura perioadei Tokugawa a stat sub pecetea conceptelor rigide însuşite din filozofia confucianistă a şcolii *Chu-hi*. Izolarea de restul lumii pentru două veacuri şi jumătate, i-a obligat pe japonezi să se reîntoarcă la propriile resurse. Structura socială se schimbă neîncetat, apar forţe noi, cu gusturi noi. Primenirile îşi fac loc peste tot în artă. Ia naştere o cultură populară, nearistocratică şi, de aceea, inevitabil revoluţionară.

Pentru început, gusturile nu au fost tocmai cele mai rafinate. Iată, de pildă, unul din primele romane ale lui Ihara Saikaku (1642-1693), intitulat *Kōshoku ichidai otoko (Bărbatul care şi-a irosit viaţa în voluptate)*, scris în 1682, deşi inspirat după *Genji monogatari*, are pagini de un realism crud, cu imagini licenţioase şi rămâne mult în urmă ca valoare estetică faţă de model. Ca şi în pictură, scriitorii se grăbesc să ilustreze „lumea plutitoare" („lumea trecătoare"), acea *ukiyo* bine cunoscută de perioada culturii *Genroku*. Literatura aceasta a primit numele de ansamblu *ukiyo-zōshi*, dar s-a împărţit în trei genuri aparte: „povestirea morală", „povestirea burlescă" şi „povestirea licenţioasă". Personajele lui Saikaku se mişcă artificial, ca nişte marionete. Cea mai izbutită carte a lui Saikaku s-a dovedit a fi *Kōshoku gonin onna (Cinci femei cărora le-a plăcut dragostea)*, scrisă în anul 1686, pentru că a fost plină de revelaţii ale autorului în legătură cu slăbiciunile societăţii în care a trăit. Pentru simetria pe sexe, probabil, Saikaku a scris în 1669 şi cartea *Kōshoku ichidai onna* sau *Viaţa unei femei voluptoase*. În anul 1688 îi apare *Nippon eitaigura (Magazinele permanente ale Japoniei*), iar post-mortem, o culegere de anecdote asupra confraţilor (*Saikaku nagori no tomo*). Dacă sistematizăm scrisul lui Saikaku, constatăm că romanele sale au avut trei varietăţi principale: poveşti de dragoste, naraţiuni despre lumea negustorilor (pe care o prezintă cu ironie şi incisivitate) şi istorisiri despre samurai (pe care îi admiră). Într-un fel, prin comparaţie cu alţi scriitori ai epocii, Saikaku se poate spune că a fost un creator realist. Opera sa a influenţat curentul naturalist care va înflori în Japonia la sfârşitul secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea.

Să nu omitem că în perioada Tokugawa poetul Matsuo Bashō a scris o strălucită carte de numai 30 de pagini, un jurnal de călătorie intitulat *Oku no hosomichi (Drumul îngust de la Oku)*, la care a trudit mai bine de 5 ani, dovedind astfel o excepţională conştiinţă de creator pentru epoca respectivă. nō

Dintre autorii de povestiri „morale" îl mai amintim pe Ueda Akinari (1734-1809) cu cartea sa *Istorisiri dintr-o lună ploioasă*, scrisă în 1776 şi în care încearcă să captiveze prin procedeul înspăimântării cititorului aducând în scenă fantome, demoni, trăsnete etc, dar şi regretul după timpurile apuse, toate, teme împrumutate din teatrul nō, de o stranie şi rafinată frumuseţe.

Akinari datora mult prozei chineze în privinţa subiectelor dar măiestria scrisului său i-a permis să elaboreze opere cu adevărat remarcabile.

Povestirea „burlescă" sau „comică" a avut ca reprezentant pe Jippensha Ikku (1765-1831), pe numele adevărat Shigeta Sadakazu, cu *Călătoria pe jos pe drumul Tokaido* (*Tokaidōchū hikazurige*), în 56 de volume scrise între 1802 şi 1822, şi pe Shikitei Samba, pe numele său adevărat Kikuchi Taisuke (1776-1822), cu cărţile *La baia publică* (*Ukiyo-buro*), *La bărbier* (*Ukiyo-doko*), *Patruzeci şi opt de manii* (*Shijuhachi-kuse*) şi *O sută de idioţi vechi şi noi* (*Kokon hyaku baka*). În contrast cu Bakin, scrisul lui Jippensha, mai ales, arată ca o operă japoneză pură. Jippensha Ikku a fost

supranumit Dickens al Japoniei.

Povestirea „licenţioasă" s-a remarcat prin scriitorul deosebit de prolific (autor a 250 de romane!) Santō Kyōden (1761-1816), zugrav, se pare, de talent, al unei lumi aparte, aceea a samurailor beţivi, a bonzilor aflaţi în mizerie, a prostituatelor şi apaşilor. Cărţile sale, făcând parte din genul numit *yomi-hon* („carte pentru citit"), ca o moştenire a operei lui Saikaku, au fost extrem de gustate în epocă. Mai apreciate s-au dovedit *Mukashi-banashi, Inazuma-Hyōshi* (1805), *Chushin Suikoden* (o versiune a poveştii celor 47 de rōnini), *Udonge monogatari* (1804), *Honchō Suibodai* (1806) şi *Sōchoki* (1813). Tot aici îl putem insera pe Ryūtei Tanehiko (1783-1842) cu cele 160 de volume ale sale alcătuind o transcriere modernă a lui *Genji monogatari* sub numele *Nise Murasaki inaka-Genji* sau *O falsă Murasaki şi un Genji rural*. Scrierile sale au aparţinut genului cunoscut sub numele *kusa-zoshi* sau „cărţi de tot felul" în care ilustraţia precumpănea asupra textului.

Când în secolul al XIX-lea romanele au început să fie însoţite de ilustraţii şi conţinutul lor a degenerat în povestiri frivole, publicul s-a conformat şi a cumpărat cărţile fără a mai pune preţ pe mesajul lor. Textul s-a orientat tot mai mult spre grotesc sau morbid, autopastişându-se, de fapt.

Derutaţi, unii scriitori s-au întors la vechile teme. Takizawa Bakin (1767-1847) a reluat istoriile de război din evul mediu japonez, pe care le-a pigmentat cu filozofie confuciană, înşirând mii de pagini de romane interminabile, plicticoase prin didacticismul lor, tot sperând că virtutea încurajată va ucide viciul. Bakin a fost elevul lui Kyōden şi a publicat peste 290 de cărţi. Un exemplu ar fi *Hakken den* (*Biografia celor 8 câini*), scrisă în 106 volume, iar altă carte, încărcată de predici şi de idei moralizatoare, *Cornul lunii în Ţara de sud.* Mai putem cita şi cărţile *Yumihari zuki* (*Arcul încordat*), eseurile Yenseki zashi şi *Gendo Hogen.* Hokusai a ilustrat unele din cărţile lui Bakin. Scriitorul a fost poate şi mai mult influenţat decât Ueda Akinari de romanul chinez; el a recurs la traduceri sau adaptări din scrieri chineze.

Încă înainte de veacul al XVII-lea, o dezvoltare deosebită a luat aşa-numitul *Învăţământ al inimii (Shingaku)*, şcoală care consta în răspândirea instrucţiei bazate pe filozofia lui Wang Yang Ming, confucianist cunoscut, dar care folosea de minune doctrinele budiste şi taoiste pentru că situa deasupra tuturor virtuţilor pe aceea a ascultării şi a pietăţii filiale. Asemenea şcoli *Shingaku* au luat naştere la Edo şi la Kyōto. Distinsul confucianist Kaibara Ekiken (1630-1714), adresându-se mai ales samurailor, a scris într-un limbaj accesibil o puzderie de tratate populare de educaţie şi de morală practică, extrem de gustate la vremea lor. Nu e de neglijat faptul că şi romanele lui Saikaku sau piesele lui Chikamatsu au fost împănate cu doctrină confucianistă, în acord cu gustul epocii.

Spre deosebire de chinezi de la care le-a venit doctrina confuciană, japonezii sunt mai puţin interesaţi de abstracţiunea conceptelor binelui şi răului. Japonezii au fost şi sunt preocupaţi de problema conduitei în viaţă, nu în sensul profund al doctrinei ca datorie faţă de sine, ci faţă de societate. Aşa se explică de ce literatura educativă şi pedagogică moralizatoare a avut o circulaţie amplă în Japonia.

Tot începând din secolul al XVIII-lea îşi face apariţia o literatură destinată copiilor, publicată în fascicule ilustrate. După culoarea coperţilor, aceste cărticele au fost cunoscute sub numele de *akabon* (coperta roşie), *kurobon* (coperta neagră), *aobon* (coperta verde deschis) şi, începând cu anul 1775, cele cu coperta galbenă, *kibyōshi.* Odată cu ivirea ultimelor, nu mai era vorba despre o literatură

pentru copii ci una satirică din care va şi deriva romanul satiric. Să ne reamintim că ilustraţii pentru cărţile galbene au făcut din plin desenatori şi pictori celebri, marii creatori ai stampei (Hokusai etc.). Satira politică şi-a aflat aria de desfăşurare, iar critica socială, nu de puţine ori, s-a dovedit acerbă, chiar feroce.

Satira a mai îmbrăcat şi alte forme. Secolul al XVIII-lea asistă la ivirea „cărţilor glumeţe" numite *sharebon* care au vizat efecte comice uneori foarte ieftine. E suficient să amintim că în anul 1757 a apărut la Ōsaka o carte intitulată *Hijiri no Yūkaku* în care trei personaje „sfinte", Buddha, Lao-tse şi Confucius, se întâlnesc într-o casă de toleranţă. Abuzul de scene licenţioase a atras, din partea autorităţilor, interzicerea sharebon-urilor. În schimb, au proliferat „cărţile comice" (*kokkeibon*) având de satirizat personaje din mica burghezie, înfăţişându-le când ridicole, când mucalite, când în ipostaze caraghioase.

În paralel, „cărţile de dragoste" (*ninjōbon)* atrag cititorii secolului al XIX-lea, mai ales pe cei din lumea micii burghezii, a curtezanelor şi geishelor. De fapt, literatura dorită de ei era tocmai aceea sentimentală în care să se regăsească împreună cu problematica adecvată. Un autor de ninjōbon-uri a fost Tamenaga Shunsui (1781-1842). Iată câteva titluri: *Teisōfujo hakken-shi* (*Pentru încurajarea femeilor în sentimentul virtuţii*), *Umme koyomi* (*Calendarul prunelor*) şi *Iroha bunko***,** un roman bazat pe istoria celor 47 de ronini.

În privinţa scrierilor de erudiţie, înţelegând prin aceasta textele istorice, filozofice, religioase, lingvistice, comentariile şi eseurile asupra literaturii, perioada Edo a trăit confruntarea a două mari şcoli: *Kangakusha,* aceea a erudiţilor în limba chineză şi *Wagakusha***,** a savanţilor în limba japoneză.

Într-o primă perioadă, cuprinsă între 1603 şi 1750, partizanii şcolii Kangakusha au răspândit ideile chineze, îndeosebi cele ale gândirii confuciene dominante în timpul dinastiei Song. Importanţa şcolii rezidă şi din faptul că funcţiile oficiale din preajma shōgunului erau ocupate de erudiţii ei, având astfel acces la guvernarea politicii interne şi la organizarea ţării. Ca personalităţi marcante ale şcolii Kangakusha amintim pe cel dintâi maestru, Fujiwara Seika (1561-1619) de la care nu au rămas prea multe scrieri (*Kana seiri*, despre filozofia Song). În schimb, elevul său Hayashi Razan, supranumit şi Dōsun (1583- 1657) a fost extrem de prolific cu cele peste 300 de titluri ale sale constând în tratate istorice, eseuri etc. Fiul lui Razan, Hayashi Shiunsai (1618-1690) alcătuieşte în 1651 o istorie a Japoniei (*Odaiichiran).* Cu adevărat celebri au fost membrii şcolii de mai târziu: Kaibara Ekiken (1630-1714), născut la Fukuoka, autor de cărţi extrem de variate ca temă, de la comentarii ale clasicilor chinezi, texte despre morală, igienă, călătorii şi până la ştiinţele naturale. Scrise în kana, deci accesibile multora, operele lui Kaibara Ekiken au făcut vogă. Dintre ele, cea mai celebră a rămas *Onna daigaku* (*Şcoala femeii),* acel ghid al educării femeilor despre care am mai vorbit. Arai Hakuseki, o a doua mare personalitate, s-a născut în 1657 la Yado din provincia Kazusa. În calitate de profesor de chineză clasică, îl slujeşte pe Iyenobu pe când acesta era daimyō al provinciei Kofu. Odată devenit shōgun, în 1709, Iyenobu îl aduce pe Hakuseki în preajma sa în capitală. O prolificitate dezlănţuită face din Hakuseki autorul a peste 300 de cărţi din care spicuim câteva titluri mai importante: *Hankampu* (*Arhivele familiilor după documentele domeniilor*), o istorie a daimyō-ilor pe perioada 1600-1680, alcătuită în 1701 în 30 de volume, *Tokushi Yoron* (*Comentarii suplimentare pentru înţelegerea istoriei*), scrisă în 1712, în care caută logica istoriei

vechii Japonii, *Oritaku Shiba no ki* (*Cartea vreascurilor aprinse*), în 1716, care e o autobiografie, *Seiyo Kibun* (*Însemnări despre oceanul apusean*), *Keizai Tenkei*, carte despre finanţe, *Tōga*, un mare dicţionar de cuvinte japoneze în 20 de volume, *Guakō benran*, o lucrare asupra regulilor de pictură etc. Cum se vede, un spirit enciclopedic în adevăratul sens al cuvântului. În sfârşit, o a treia personalitate a şcolii Kangakusha, Murō Kyusō, născut la Edo în 1658, prieten şi însoţitor al lui Arai Hakuseki, are ca operă citabilă *Shundai Zatsuwa*, carte de comentarii politice destul de îndrăzneţe, scrisă în anul 1729, cu 5 ani înainte de a muri.

Un al doilea val al şcolii Kangakusha, adept al intuiţionismului idealist al lui Wang Yang Ming (spre deosebire de primul grup, partizan al „filozofiei ştiinţifice" Chu-Hi), a fost format de scriitori ca Ito Jinsai (1627-1705), Togai (1670-1736), fiu al precedentului, Ogiu Sorai, celebru prin cartea sa *Seidan* (*Comentarii despre guvernare*) şi Dazai Shiundai, autor al volumelor de eseuri *Keizairoku* despre finanţe şi *Dokugo* (*Solilocvii*).

Într-o a treia etapă a perioadei Edo, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea până la începutul perioadei Meiji, şcoala Kangakusha nu a mai avut strălucirea de altădată. Ohachi Junzo (1816-1862), în scrierile sale, ia poziţie împotriva legăturilor economice cu Occidentul, iar cartea sa *Hekizasōron*, apărută în 1857, a fost un atac la adresa Europei. Mai interesantă pare a fi istoria sa despre încercările mongole de a invada Japonia în secolul al XIII-lea (*Genkō-kiryaku*, scrisă în 1861).

Cealaltă şcoală, născută ca o reacţie faţă de Kangakusha, a fost *Wagakusha*, grupare orientată spre studierea gândirii şi provenienţei japonezilor, spre promovarea produsului spiritual autohton. Primii germeni ai mişcării au apărut spre sfârşitul secolului al XVII-lea, dar şcoala a continuat, s-a amplificat mereu şi dăinuie până în zilele noastre.

Metoda adepţilor acestei şcoli era aceea a reluării şi comentării monumentelor literare ale Japoniei. Studiul antologiei *Manyōshū*, făcut de bonzul Keichu (1640-1701), a dat naştere la o operă în 20 de volume intitulată *Manyō-dashōki*. O altă culegere, *Kokon yozaishō*, comentează monogatariurile. Cele două capodopere arhicunoscute, *Genji monogatari* şi *Makura no soshi*, îşi au în Kitamura Kigin (1618-1705) un comentator aplicat şi minuţios. Un autor prodigios a fost Kamo Mabuchi (1697-1769), fondator în anul 1738 al unei şcoli faimoase, interesată de limba şi literatura vechii Japonii. A lăsat şi el un comentariu al antologiei *Manyōshū* dar şi un eseu despre „norito" (*norito-ko*), precum şi alte analize ale clasicilor niponi. Toate acestea nu l-au împiedicat să îmbogăţească limba japoneză cu neologisme luate din chineză. Mabuchi a mai avut meritul că l-a îndrumat pe faimosul Motoori Norinaga (1730-1801) să întreprindă un studiu critic asupra primului monument literar japonez, Kojiki (*Kojiki-den* sau *Explicarea Kojiki*-ului), studiu finalizat în anul 1796. Alte 55 de opere, în circa 180 de volume, toate pe teme literare, întregesc scrierile lui Norinaga. De remarcat că acesta a fost, ca formaţie intelectuală, medic. Dintre celelalte cărţi ale sale amintim de ediţia critică a vechiului *Kokinshū*, de tratatul de poezie, eseurile adunate sub numele *Tamagatsuma*, jurnalul *Sugegasa nikki* etc. Mai mult decât atât, Motoori Norinaga a fost primul care a studiat gramatica, morfologia şi ortografia limbii japoneze. Poate că el a fost, în cele din urmă, figura cea mai proeminentă a şcolii *Wagakusha*.

Cu jumătate de secol înainte de Restauraţia Meiji, printre reprezentanţii mişcării Wagakusha putem cita pe Hirata Atsutane (1776-1843) deşi, stilistic vorbind, se situează sub nivelul

predecesorilor. El a avut, în schimb, o mare dorinţă de abolire a feudalităţii şi de răsturnare a guvernării shōgunale. A publicat extrem de mult, cărţi ştiinţifice, literare, istorice, dintre care cea mai însemnată a fost *Koshiden (Explicarea istoriei vechi*) în 32 de volume, unde se străduieşte să sublinieze ascendenţa divină a împăraţilor japonezi. În aceeaşi notă, a scris eseuri despre religia shintō şi a încercat să minimalizeze budismul.

Temele şi modelele umane care au inspirat pe scriitorii epocii Edo au fost puţin numeroase. Ele se limitează la lumea burgheziei, cel mai adesea, şi cu mare prudenţă la aceea a cartierelor de plăceri. Cenzura shōgunală, afectând o susceptibilitate ciudată sau o pudoare gălăgioasă, a avut grijă să interzică alte subiecte pentru literatura care îşi căuta un contur adecvat epocii.

Deşi am punctat uneori câte un amănunt despre literatura scrisă în Japonia în limba chineză, aşa-numita *kambun*, nu ar fi lipsit de interes, socotim noi, să facem o trecere succintă în revistă a operelor apărute de-a lungul veacurilor.

În perioada Heian apar romanele istorice numite *rekishi monogatari*, cum ar fi *Okagami (Marea oglindă)* pe la anul 1025, atribuită lui Fujiwara no Tamenari, un budist convins, istorisind nu mai puţin de 14 domnii cuprinse între 851-1036, *Eigawa monogatari (Povestea splendorilor)*, atribuită frumoasei poete Akazome Emon, pe la sfârşitul secolului al XI-lea şi *Ima kagami (Oglinda prezentului)*, în anul 1170, scrisă de Minamoto no Michichika 11142-1202). Toate cărţile pomenite mai sus au fost nişte istorii pe jumătate romanţate, scrise nu numai în ideograme chineze ci presărate şi cu *kana*, într-un amestec rudimentar, într-o încercare de „împăcare" a două grafii deosebite ca principiu. Stilul scrierilor, însă, a fost chinez, imitând istoriile oficiale de odinioară.

În perioada Kamakura şi Muromachi literatura istorică scrisă în chineză continuă să atragă atenţia într-o lume dominată de războinici (samurai). Apar cărţi ca *Ima monogatari (Povestea timpului prezent*), în 1250, scrisă de Fujiwara no Nobuzane (1177-1265), *Masu Kagami (Oglinda limpede*), în 1350, sau *Jinnō Shōtōki (Istoria adevăratei sccesiuni a divinilor împăraţi)*, la sfârşitul secolului al XIV-lea, scrisă de Kitabatake Chikafusa şi care pledează pentru legitimitatea uneia sau alteia dintre ramurile imperiale despărţite după schisma dinastică din anul 1333. Kitabatake Chikafusa (1293-1354) era un Minamoto, ministru al împăratului Go-daigo din sud, motiv pentru care a pledat pentru dinastia din sud. Din istoria sa, cel mai interesant lucru rămâne volumul al şaselea unde relatările sunt din perioada contemporană autorului.

În perioada Edo începe să se publice *Dai Nihonshi (Marea istorie a Japoniei)*. Volumele au apărut pe parcursul dintre anii 1658 şi 1707. Opera, scrisă după modelul *Che-ki* a lui Seu-ma Tsien a fost iniţiată de Tokugawa Mitsukuni din şcoala istorică Mito, cea care a pus bazele unei mişcări sprijinitoare a Restauraţiei Meiji de mai târziu. În total, *Dai Nihonshi* a avut la terminarea ei în anul 1715 nu mai puţin de 243 de volume.

Genurile literare concrete au avut destulă viabilitate în Japonia. Romanul, povestirea, poezia, dramaturgia s-au dezvoltat rodnic şi au experimentat forme variate. Nu acelaşi lucru se poate spune despre genurile de scriere abstractă cum ar fi critica şi filozofia, mai puţin reprezentative, deci. Cauza ar fi aceea că la japonezi, cunoaşterea este, prin tradiţie şi prin educaţie, de natură concretă, simbolică, spre deosebire de cunoaşterea occidentală, în esenţă raţională şi abstractă.

Pentru a pătrunde cu fidelitate semnificaţia *dramaturgiei* japoneze, ni se pare potrivit să facem o trecere în revistă a formelor îmbrăcate de *teatrul* nipon de-a lungul vremii, ştiut fiind că încă din cele mai vechi timpuri, *spectacolul,* chiar dacă nu înţeles la fel ca în zilele noastre, drept desfăşurarea acţiunii şi a ideilor pe o scenă, a fost totuşi prezent în contextul ceremonial sau ritual legat fie de viaţa religioasă (temple, sanctuare, locuri sacre etc), fie de cea laică (curtea imperială sau shōgunală).

Din perioada istorică arhaică, religia autohtonă, shintō, a recurs la ceremonii importante, atât de importante încât însuşi împăratul lua parte la ele. Sub numele generic de Kagura, aceste manifestări-spectacol se alcătuiau din dansuri şi muzică prezentate la curtea imperială. Erau un gen de pantomimă reprezentând miturile din *Kojiki***.** Kagura se mai numeau şi *tamai***.** La origine se pare că au fost dansuri comice interpretate după modelul dansului deşănţat al zeiţei Ame no Uzume atunci când, în faţa grotei unde se ascunsese, trebuia să-i stârnească zeiţei Amaterasu curiozitatea şi să o atragă la ieşire. În esenţă, dansul japonez foloseşte mişcarea braţelor şi nu cea a picioarelor ca la europeni. Cele mai vechi dansuri se numeau *mai***,** cele mai recente, populare, poartă denumirea de *odori***.** Un exemplu de odori ar fi *bon-odori,* dans popular executat în unele zile de vară, în aproape toate provinciile. La origine, dansurile kagura trebuiau să fi avut loc în „lăcaşul zeilor", au fost, deci, nişte *kami no kura.* Deşi dansurile kagura au evoluat spre alte forme ale spectacolului, trecând succesiv prin *dengaku* apoi *sarugaku* pentru ca în secolul al XIV-lea să devină forma nō, încă şi astăzi se păstrează ceva din înfăţişarea lor iniţială. Aceleaşi dansatoare *miko* se alătură preoţilor de la sanctuarele shintō pentru a desăvârşi ceremonia. Ritualul nu este simplu. Mai întâi se impune ca spiritele rele să fie îndepărtate prin dansul aşa-numitor *chinkon-buyō***.** Abia după aceea zeitatea locului se poate apropia pentru a participa la sărbătoare. Încă de la începuturile perioadei Heian, împăratul Ichijō a stabilit repertoriul dansurilor rituale pentru sanctuarul imperial, acele *mi-kagura,* şi a reglementat care sunt ceremoniile însoţitoare ale zeiţei Amaterasu. În linii mari, deşi ritualul s-a complicat cu timpul extrem de mult, el a constat în aprinderea unui foc în aer liber (*niwa-bi***)** exact în

faţa altarului unde împăratul urma să vină şi să aducă ofrande zeului său. Spre asfinţit, soseau muzicanţii (orchestra era alcătuită din flautişti, cântăreţi la *koto*) care îşi făceau intrarea cu „cântecul focului" (*niwa-biuta*) şi cu invocarea zeului mării. Momentul, echivalent al prezenţei zeităţii, permitea declanşarea carnavalului. Aveau loc în continuare dansul *ninjō*, cântecul de invocare *torimono-uta* şi prezentarea talismanelor tradiţionale (ramura de pin *sakaki*, fâşia de hârtie, bastonul *jō*, bambusul, spada *ken*, halebarda *hoko*, craniul, arţarul etc.). Succesiunea de dansuri şi de cântece era fără sfârşit până în zorii zilei, la apariţia luceafărului de dimineaţă (*akaboshi*) către care se îndrepta un ultim cântec de salut. Imediat după aceasta, zeul se reîntorcea în lumea sa invizibilă şi ceremonialul lua sfârşit.

O formă de spectacol mai evoluată dar şi de provenienţă străină, o putem grupa sub denumirea de *bugaku*. În esenţă, consta tot din dansuri prezentate cu precădere la curte. Chiar şi în zilele noastre, ele mai constituie un punct de atracţie pentru publicul căruia i se permite să pătrundă la reprezentaţiile de la curte sau de la marile sanctuare care adăpostesc în mod tradiţional dansurile bugaku (Itsukushima la Hnoshima, Shintennoji la Ōsaka, templul Meiji din Tōkyō şi Tōshōgū de la Nikkō). Locul de desfăşurare era simplu, o estradă în aer liber, cu forma pătrată, vizibilă din toate părţile. Un spectacol bugaku începea, de regulă, cu dansul războinicilor, dans numit *enbu* şi se încheia cu o audiţie muzicală fără dans (*chōkeishi*). Orchestra, cu mult mai bogată şi mai variat alcătuită decât la kagura, număra următoarele instrumente: *biwa* (lăuta despre care am mai vorbit), *ōteki* (flaut), *hichiriki* (flageolet), *shō* (un fel de fluier), apoi instrumentele de percuţie *shōko* (gongul din cupru), *taiko* (tamburul) şi *san-no-tsutsumi* (trei feluri de tamburine de mână).

După provenienţa dansurilor, interpreţii se îmbrăcau într-un mod anumit şi se aşezau pe podium potrivit tradiţiei. Dansurile originare din Coreea se numeau *sankan-gaku*, cele din regatul situat în preajma mării Po-hai de azi se numeau *Bokkai-gaku*, cele din China *Uhō* sau *Umai*, cele din India *Sahō* sau *Sa-mai*. Se pare că primele dansuri de acest fel au sosit în Japonia încă din secolul al V-lea, din regatul coreean Silla, iar mai târziu şi din Paekche, ca prin veacul al Vll-lea să vină şi din Koguryo.

Un dans cunoscut sub numele de *gigaku*, originar din Asia centrală, din zona aflată undeva între Tibet şi India, ajunge în Japonia datorită unui oarecare Mimashi venit din Paekche pe la anul 612, în timpul domniei împărătesei Suiko şi sub guvernarea prinţului Shōtoku. Elemente aparţinând acestui dans, dispărut aproape în întregime, se mai pot întrezări în foarte popularul dans al leului *shishi-mai*. Măştile acestui dans aveau un caracter caricatural, cum au fost, de pildă, masca pentru personajele *baramon* (brahman) sau *taikofu* (un bătrân dintr-o poveste budistă).

De remarcat că sub o coloratură ironică, poznaşă, cu performanţe atletice remarcabile şi cu o oarecare simbolică a luptei pentru putere, un dans asemănător am văzut, în repetate rânduri, în spectacolele de circ din China de astăzi. Aceleaşi mişcări de legănare a capului şi ale coamei uriaşe, săriturile mai mărunte sau mai mari care arcuiesc trupul leului, culcările viclene, expectativa de statuie, loviturile de mandibulă, nu fac altceva decât să sugereze lupta cu spiritele rele pe care leul doreşte să le îndepărteze. În China, intervine un foarte interesant joc cu o bilă uriaşă reprezentând, poate, globul pământesc. Ar fi de cercetat dacă vechii dansatori de acum mai bine de treisprezece secole aveau ştiinţă despre forma sferică a pământului.

În aşa-numita epocă Hakuhō (645-724), urmând după Asuka (522-645) şi aparţinând marii perioade Nara, *gigaku* erau inserate adevăratelor ceremonii şi sărbătoriri desfăşurate în toate marile mănăstiri din capitală (Nara). Obiceiul s-a perpetuat şi în următoarea epocă, ultima, a perioadei Nara, Tempyō (725-794), în consens cu extrem de puternica influenţă chineză a dinastiei Tang.

Abia în secolul al VIII-lea îşi face apariţia adevăratul dans *bugaku.* Se instalase noua capitală la Nara iar muzica şi dansurile de la curtea imperială japoneză veneau direct de la curtea chineză Tang. Tot cam atunci, în Japonia se face cunoscut şi „dansul tigrului", *tora-gaku,* originar şi acesta din Asia de sud-est. Diverse alte forme de dans, mai mult sau mai puţin asemănătoare, încep să-şi facă loc în Japonia, ca, de pildă, *rinyū-gaku,* după localitatea de provenienţă Lin-Yi. Din elementele disparate ale acestor dansuri s-a alcătuit, de fapt, bugaku-ul pe vremea împăraţilor Saga şi Nimmyō, în secolul al IX-lea. Ca o necesitate, au apărut tot cam atunci muzicieni talentaţi ce au făcut gloria epocii. Dintre aceştia merită consemnaţi Otono Kiyokami şi Owari no Hamamushi. Instrumentele muzicale cele mai vechi au fost numeroase. Flautul drept, confecţionat din lemn de bambus, înrudit cu flautul chinez *ksiao,* având 5 orificii deasupra şi un orificiu suplimentar dedesubt, flautul orizontal folosit numai pentru dansurile kagura, probabil de origine pur japoneză, mai numit şi *go,* posedă 6 orificii pentru notele fa diez, sol, sol diez, la, la diez şi si. Împreună cu quintele corespunzătoare fiecărei note, respectiv do diez, re, re diez, mi, fa diez şi fa se obţine o gamă completă cu semitonuri cromatice. *Biwa,* instrument derivat din *pipa* chineză, a fost introdus în Japonia pe la anul 935, cu cele patru corzi ale sale ce trebuiau ciupite cu unghia. Biwa folosea la acompaniamentul cântăreţilor rapsozi, a acelor călugări cerşetori care rătăceau pe toate drumurile ţării. Instrumentul *koto* era şi el derivat din cunoscutele harpe chineze înclinate numite *seu.* Deosebirea este că *seu* avea până la 50 de corzi, în timp ce *koto,* care folosea pentru kagura, numai 13 până la 17 corzi. Koto-ul răsuna odinioară în iatacurile nobilelor doamne din perioada Heian. Pe atunci corzile lui erau din mătase. Sunetul său grav şi dulce, în acelaşi timp, era tocmai potrivit pentru acompaniament. Mai târziu, prin schimbarea substanţei corzilor, muzica oferită de koto crea mai degrabă un efect polifonic decât unul de acompaniament. Perfecţionarea koto-ului ar fi făcut-o în secolul al XVII-lea Yatsuhashi, supranumit şi părintele muzicii nipone. Mai existau o sumedenie de clopote, clopoţei şi instrumente de percuţie.

Vechii japonezi nu au avut mari compozitori şi muzicieni, melodiile lor au fost simple, cântate pe cele cinci note ale scării armonice minore. Ei nu erau familiarizaţi, de fapt, cu legile armoniei ca şi cu distincţia dintre tonalitatea minoră şi majoră.

Toate împrejurările descrise mai sus nu însemnau totuşi un spectacol de teatru. Primele rudimente ceva mai închegate, prevestind viitorul teatru *nō,* se înregistrează încă din perioada Heian. La sanctuarele shintō se prezentau nişte pantomime numite „comedii populare" (*semmin-saru gaku)* iar scopul lor era de a-i amuza pe toţi participanţii prezenţi partizani ai religiei autohtone. *Sarugaku* sau „muzica maimuţelor" a derivat din *sangaku* având sens aproximativ de „muzică de-zordonată" pentru a se diferenţia de reprezentaţiile solemne ale ritualurilor religioase. În acelaşi timp, în faţa templelor budiste, alte trupe din care făceau parte chiar bonzii acelor temple, se străduiau, prin improvizaţii de mici comedii, să înlesnească perceperea sensurilor magice ale rugăciunilor şi ale riturilor. Dansurile lor erau din categoria celor magice, ale celor cuprinse de vârtejul exorcismelor menite să îndepărteze duhurile şi demonii. În sfârşit, o altă categorie de „actori" populari executau

dansuri şi muzică „de câmp", în legătură cu recoltarea orezului (dengaku), în deplin acord cu ritmica muncilor agricole, cu gestica recoltării şi a belşugului.

Când în perioada Kamakura îşi fac apariţia dramele istorice atât de potrivite gustului feudalilor niponi, când actorii ambulanţi încearcă o anume stabilizare a lor pe lângă marile temple, organizându-se în corporaţii (*za*) şi când s-a mai ivit şi un om de talent, Kanami Kiyotsugu (1333-1384), fiecare în parte şi toate la un loc, aceste elemente enumerate mai sus, au condus către sinteza lor în ceea ce avea să se numească *nō*. Cântările religioase ritmice ale psalmilor budişti existau (*jōmyō*), dansatoarele profesioniste *shirabyōshi* ofereau spectacole în ritmul imnelor religioase, costumele somptuoase erau cunoscute, călugării marilor temple din Kyōtoşi Nara se învredniciseră să-şi însuşească tradiţiile unor sarugaku şi dengaku, astfel încât, treptat, s-a închegat forma primă a teatrului nō. Abia în 1374, când în faţa shōgunului Ashikaga Yoshimitsu se produce Kanami Kiyotsugu ajutat de fiul său Motokiyo, entuziasmul pentru proaspăta modalitate de spectacol, în speţă teatrul nō, nu mai are margini. Începe ascensiunea teatrului nō, sporesc câştigurile lui în rafinament şi profunzime, spectacolul este însuşit de lumea culturii înalte, de aristocraţie. A urmat un Zeami Motokiyo (1364-1443) care a scris peste o sută de piese nō şi a stabilit, de fapt, convenţia, structura şi tradiţia acestei dramaturgii. În afară de piese, Zeami a mai scris multe texte de critică referitoare la arta nō. Limbajul lui critic a fost adeseori obscur, influenţat de budismul zen care punea accent pe subînţelesurile intuitive ale scrisului. Printre altele, noţiunea *yūgen*, echivalentă celei de „mister" sau de „fineţe ascunsă", devine în critica lui Zeami sensul estetic de bază al artei nō, deoarece ea exprimă sentimentele invizibile printr-o mare sobrietate a gesturilor. În focul experimentării, a practicării spectacolului nō, ia naştere limbajul dificil al gesturilor.

Teatrul nō stătea sub protecţia şi organizarea corporaţiei de actori *kane-za*, legată de unele sanctuare (ex. Kasuga din Nara). Nu mai era decât un pas până la crearea câtorva şcoli de teatru nō. Ele apar şi dăinuie până astăzi (Komparu, Kongō şi Hōshō).

Deşi teatrul nō cuprinde aproape toate păturile sociale, în perioada Edo el devine o artă rezervată clasei samurailor, ceea ce va provoca ca reacţie din partea celorlalte stări, înlăturate de la

această formă de spectacol, dorinţa de a se îndrepta către speciile populare de teatru: cel de marionete şi kabuki.

Forma actuală a teatrului nō, cu solemnitatea şi hieratismul ei, s-a edificat abia în cursul epocii Genroku a perioadei Edo, odată cu constituirea unei noi şcoli, a cincea, numită Kita.

Ce caracterizează, în fapt, teatrul nō? Mai întâi de toate, o rigiditate desăvârşită a decorului, a numărului de actori (de la 2 până la 6) şi de muzicieni. Mai apoi, un conservatorism în felul cum trebuie să se mişte actorii, adică într-o lentoare hieratică, decupată gest cu gest. Lucrul este explicabil prin aceea că nō nu face decât să preia şi să păstreze particularităţile pantomimelor executate la marile sărbători de către curtezanele perioadei Heian, acele aşa-numite *kizokusarugaku.* Tot din acelaşi izvor provin şi somptuozitatea costumelor de epocă, bogăţia cromatică precum şi simplitatea, în esenţă, a tramei epice. Spuneam mai sus despre numărul de actori obligatoriu, fix. De fapt, actorii esenţiali nu trebuiau să fie decât doi. Unul, socotit ca „executant" al piesei, respectiv al dansului şi al muzicii, acel aşa-numit *shite,* personajul care trăieşte propriu-zis drama. Al doilea, nu este decât anexa primului, „asistentul", desemnat prin denumirea *waki* el da replica lui *shite,* opunându-i-se ori declanşând acţiunea. Prin excepţie, în funcţie de nevoile acţiunii şi de complexitatea ei, au mai apărut alte două personaje „însoţitoare" ale primelor: *shite-zure* şi *waki-zure.*

Desfăşurarea unei piese nō constă în lungi recitative psalmodiate sau cântate parţial de către cele două personaje principale. Spusele actorilor sunt versuri dar pentru necunoscători acest amănunt rămâne greu sau chiar imposibil de descifrat. Textul, denumit *yokyoku* sau *utai* a fost alcătuit într-o limbă care a precedat epoca, momentul în care s-a născut teatrul nō, adică a perioadei Kamakura. S-a păstrat stilul ornamental al prozei chineze din perioada „Celor Şase Dinastii", fraza fiind aranjată în silabe echilibrate antitetic. Textul cuprindea monologuri, dialoguri şi pasaje descriptive intercalate cu cântece de marş (*michiyuki).* Limba fiind veche, uneori cu accente specifice stilului liric al ultimei părţi din perioade Heian, e lesne de înţeles de ce ascultătorul rămâne de multe ori nedumerit. La fel de dificilă este înţelegerea cauzei care determină întreruperea recitativului pentru a face loc unor dansuri executate cu mişcări foarte lente, cu o plastică de ceară, încărcate cu simbolismul cel mai precis. În acelaşi timp, corul şi orchestra, capabile ele însele să întrerupă dialogul actorilor, se supun autorităţii dansului şi îşi curmă intervenţia.

De aici s-ar putea trage concluzia că dansul, elementul esenţial moştenit din vechile pantomime, a fost dăruit cu aproape întreaga semnificaţie dramaturgică a spectacolului. De altfel, mai ales *shite,* îşi exprimă sentimentele, stările emotive şi reacţiile faţă de anumite situaţii cu ajutorul mişcărilor numite *kata,* mişcări supuse unui cod strict, prestabilit, în convenţii imuabile. Mişcările devin „dans", adică *nō-mai,* dar foarte bine am putea să fim rezervaţi în a defini complexul de gestică, aproape statică, prin noţiunea de dans. Braţele evoluează cu o lentoare stranie, capul nu execută înclinări decât atunci când are de exprimat un sentiment, jocul picioarelor, în funcţie de numărul paşilor, traduce starea sufletească. Retragerea cu un pas evocă decepţia sau tristeţea, doi paşi înainte, starea de surescitare, de frământare. Actorul, supus acestor convenţii, este ca o ideogramă care adună în sine, în înfăţişarea şi caligrafia sa un înţeles anume. Este echivalentul unui semn. În prezenţa sa esenţializată este ajutat de vestimentaţie. Modelele cele mai plastice au fost create în secolul al XVI-

lea şi de atunci s-au păstrat în tradiţia teatrului nō ca adevărate obiecte de artă. Mai semnificativ chiar decât costumul se dovedeşte a fi masca purtată de actori, acea omote fabricată din lemn lăcuit, însufleţită cu expresii extrem de variate ale chipului. Trăsăturile măştii definesc din capul locului personajul. Să nu uităm că acest chip luat de actor rămâne neschimbat de-a lungul întregului spectacol. Am spune că fixitatea chipului poate însemna un handicap pentru actorul japonez în raport cu cel european, beneficiar al mimicii. Numai aparent este aşa. Niciodată mimica actorului nu va putea sluji la caracterizarea personajului aşa cum o face o mască nō. Fizionomia poate fi calmă, senină, surâzătoare, chiar frumoasă, cum o au tinerele fete sau, dimpotrivă, crispată, hidoasă, terifiantă, potrivită vreunei fantome sau unui spirit malefic. Există aproximativ 15 feluri de măşti: bătrânul, bătrâna, bărbatul şi femeia de vârste medii, zeul înfricoşător, zeiţa, orbul, monstrul, animalul sălbatic (vulpea). Cele mai izbutite măşti au fost realizate în secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Interesant şi convingător în jocul actoricesc se dovedeşte mânuirea evantaiului. Propriu-zis, evantaiul este folosit pentru *jocul său* multiplu şi rafinat. Fie că palpită, se manifestă cu un tremur uşor, fie că se desface ca aripa unei păsări în zbor sau acoperă fruntea personajului pentru a-i ascunde gândurile, evantaiul îşi are rostul şi simbolica sa extrem de expresive.

Cât priveşte conţinutul, substanţa pieselor nō, aici, în raport cu subiectul tratat, s-au izolat mai multe grupe. În principiu, intriga a fost extrasă din istorie, din folclor sau din mituri şi povestiri. Dacă acţiunea aduce în scenă zeităţi, piesele sunt *kami-mono* şi istorisesc întâmplări mitologice vechi sau legende ale întemeierii vreunui templu. De obicei, personajele sunt fie zei tineri, sobri, care îşi desfăşoară dansul numit *kami-mai*, fie zei-dragoni capabili să facă şi sărituri (*hataraki*). Când zeităţile apar ca nişte graţioase prinţese, dansul lor, *chū-no-mai*, le este pe potrivă.

Otoko-mono sunt piese aşa-zise „bărbăteşti" sau piese „ale lui Ashura" (*shura-mono*); subiectul lor presupune prezenţa războinicilor, a luptelor, a vechilor eroi de pe pământ sau din lumea umbrelor. În mod obişnuit, se istoriseşte vreo victorie de răsunet sau sfârşitul tragic, în lupte, al unui vechi luptător.

Onna-mono sau *Kazura-mono* sunt „piesele de femei", cu variatele lor înfăţişări, de la tânără fecioară sau strălucitoare zeiţă, până la femeia bătrână, gârbovită, ori fantoma ei. De fapt, fantomele îşi au propriile piese numite *onryo-mono* iar preocuparea acestor duhuri venite din altă lume nu este alta decât împlinirea unei răzbunări.

Piesele în care subiectul tratat este nebunia s-au numit *kurui-mono*, cele populate de demoni sau de spirite rele s-au chemat *oni-mono* sau *kiri-nō-mono*. În sfârşit, au existat şi „piese ale prezentului" (*genzai-mono*), cu adevărat drame lirice. Se pare că s-au păstrat până astăzi, din diferite culegeri, textele a circa 1.000 de piese nō, din care abia dacă se mai pun în scenă vreo 240. Adeseori textul a fost adaptat limbii japoneze curente.

În secolele al XIV-lea şi al XV-lea, piesele nō încercau să demonstreze cât este de grav păcatul omenesc al ataşării de lucrurile materiale, Zeami, amintit mai sus, cu piesele sale înălţător poetice, sugerează „viabilitatea" lumii invizibile, impalpabile, găsind rostul frumuseţii în mişcările şi cuvintele rostite de personajele sale ireale, simbolice. Drama lirică nō defineşte imaginea vechii Japonii, stilizată şi purificată până la esenţa ei simbolică.

Sunt necesare câteva cuvinte despre locul de desfăşurare a pieselor nō. Ca şi la dansurile

bugaku, scena este o estradă de formă pătrată cu dimensiuni fixe (puţin mai mult de 5 metri pe o latură), construită din lemn lustruit, dovadă a înrudirii celor două momente ale spectacolului nipon. Scena stă aşezată cu faţa spre nord pentru a da posibilitatea persoanelor de rang înalt care au asistat la spectacol să stea cu faţa îndreptată spre sud. În planul din fund, *kōza*, stau grupaţi instrumentiştii. Ei intră primii în scenă într-o ordine bine stabilită, începând cu flautistul, apoi interpretul la *kotsuzumi* şi la urmă cel cu *otsuzumi* uneori şi al patrulea, cu toba cea mai mare (*taiko*). Scena rezervată lor se numeşte *hayashi-za*. Îmbrăcămintea muzicanţilor este ternă. Ei stau împietriţi în nişte kimonouri de culoare gri. Feţele le sunt impasibile, inexpresive, cu ochii aproape închişi. Poziţia lor este un soi de repaus în genunchi; în partea dreaptă a scenei se aşază corul alcătuit din 6 până la 10 persoane. Înspre kōza, din culisele marcate printr-o cortină multicoloră, vine o punte pe care intră actorii. Încă înainte de a ajunge în scenă, personajele, prin mişcările şi mersul caracteristic, intră în rolul lor, alunecând, parcă plutind, în ciorapii albi, foarte vizibili de la mare distanţă, pe scândura lucitoare, cu o lentoare fascinantă. Nici nu ai crede, dacă nu ai şti, că toţi, absolut toţi actorii teatrului nō, sunt bărbaţi, inclusiv cântăreţii şi muzicienii.

Tot din decorul cu înfăţişare variabilă aparţin şi cei doi pereţi care închid fundalul scenei. Cel din dreapta este pictat cu bambuşi, cel din stânga cu un pin uriaş, bătrân, redat în stilul şcolii Kano (din secolul al XV-lea), cu trunchiul răsucit şi noduros, amintind cumva de exigenţele artei aranjării florale.

Mircea Eliade în *Jurnalul* său consideră scena teatrului japonez un cosmos în miniatură, iar pinul care era aşezat natural chiar pe scenă, drept Arborele cosmic. Astăzi, pinul a rămas un „sediu al divinităţii" (*yorishiro*). Simbolismul cosmic al scenei s-a păstrat până nu demult. Sub planşeul scenei exista cândva un vas din argilă, o replică a butoiului pe care a dansat zeiţa Ame no Uzume în faţa grotei unde s-a ascuns zeiţa Amaterasu, dar acelaşi vas mai reprezenta şi lumea subterană. Dacă spectatorii aparţin pământului, ca fiinţe reale, existente în prezent, actorii incarnau fiinţele divine („oaspeţii" divini, pasageri pe pământ, se numeau *mare-bito*), deci cerul, în timp ce elementele de sub *podium*, infernul, lumea subterană. Într-un spectacol nō se adunau astfel toate cele trei regiuni cosmice prin reprezentanţii lor.

Deasupra scenei, sprijinit de patru stâlpi fixaţi în colţurile platformei, este prevăzut un acoperiş asemănător cu cel al sanctuarelor budiste, aducând o dovadă în plus care să ateste că teatrul nō îşi are originea în ceremonialele religioase.

Ca o regulă, reprezentaţia tradiţională nō s-a stabilit să fie alcătuită din cinci piese diferite ca subiect. Uneori, începerea spectacolului este marcată de prezentarea unui prolog coregrafic fără ca el să aibă vreo legătură cu piesele ce vor urma. Ar fi, acest dans, mesajul moştenit din vechime, trimis zeităţilor protectoare, pentru asigurarea păcii, a prosperităţii, a recoltelor îmbelşugate. Este dialogul simbolic între profan şi sacru.

Între piesele nō în care acţiunile dramatice pun spectatorul la încercare şi îl ţin într-o încordare permanentă, s-a strecurat, ca moment de destindere, aşa-numita farsă *kyōgen*. În aceste intermezzo-uri vesele, satirice, care sunt nişte mici piese într-un act, limba vorbită este cea de toate zilele a perioadei Muromachi, nicidecum terminologia bombastică sau arhaică a pieselor nō. *Kyōgen* sunt nişte parodii ale pieselor nō, măştile actorilor caricaturi ale măştilor adevăratelor personaje, iar

acţiunea ridiculizează necruţător seniori îngâmfaţi, războinici sălbatici sau grosolani, preoţi tembeli. Prin contrast, isteţimea omului din popor e zugrăvită prin evoluţia argatului Taro Kaja. Alteori, personajul principal este vreo scorpie de nevastă. Printre mijloacele de exprimare a stărilor sufleteşti în kyōgen, se foloseau şi sunetele onomatopeice. Din piesele kyōgen s-au păstrat circa 280 de texte.

O modalitate originală de teatru japonez a fost şi a rămas cea a spectacolului de marionete. Încă din cele mai vechi timpuri, în Japonia au sosit din Asia Centrală, prin secolul al X-lea, familii de nomazi, de cerşetori rătăcitori ***(kugutsu)*** care trăiau din expediente. Una din ocupaţiile prospere, şi mereu în mişcare, a fost mânuirea păpuşilor în faţa naivilor amatori din perioada arhaică. Desigur că improvizaţiile mânuitorilor de păpuşi se caracterizau prin primitivism estetic, dar nu le lipsea îndemânarea şi nici nu li se putea cere acestora un concept artistic. Meritul lor a fost însă destul de mare. Ei au deschis gustul poporului pentru teatru. Atunci când păpuşarii au început să se stabilizeze în câte un loc şi să se pună în slujba religiei, respectiv a templelor budiste, viitorul marionetelor a fost asigurat. De la spectacolul rudimentar, ca punct de pornire, prin adăugiri de tehnică şi de texte, forma teatrului de păpuşi s-a cristalizat treptat câştigând mereu în calitate şi semnificaţie. Au fost asimilate ca text baladele populare de circulaţie orală. S-a alăturat acompaniamentul la *shamisen*. Odată cu reprezentarea primului mare succes, cu adevărat trainic şi remarcabil, teatrul de marionete a căpătat şi un nume: *Jōruri*. Denumirea vine de la titlul similar al piesei în care se istorisea dragostea preafrumoasei *Jōruri* pentru tânărul erou Yoshitsune (*Jōrurihime monogatari*). În general, la originea teatrului trebuie căutată activitatea recitatorilor numiţi şi ei *jōruri*, aceia care povesteau în public legende şi istorii cunoscute şi mai puţin cunoscute, legate, desigur, de eroul Yoshitsune.

La începutul secolului al XVII-lea, teatrul *Jōruri* devine de sine stătător, cu sedii şi şcoli înfiinţate în oraşe importante ca Ōsaka, Edo şi Kyōto. Tradiţia pretinde că un recitator jōruri, pe nume Menukiya Chozaburo, s-a asociat cu un mânuitor de marionete numit Hikita şi au dat naştere, prin arta lor, „jocurilor de marionete" (*ayatsuri-jōruri*), nişte reprezentaţii în care un recitator aflat pe scenă este ajutat să-şi depene povestea de gesturile adecvate ale păpuşilor.

Canoanele acestui teatru, bazele lui teoretice le stabileşte şi le aşază celebrul cântăreţ de jōruri Takemoto Gidayū (1651-1714). El înfiinţează forma oficială a teatrului de marionete, *Gidayu-bushi*. Ca şi în alte împrejurări fericite, vocaţia organizatorică a unui om ca Takemoto Gidayū s-a întâlnit cu geniul poetic al unui mare creator ca Chikamatsu Monzaemon. Rezultatul? Conlucrarea lor a ridicat pe cea mai înaltă treaptă artistică forma jōruri şi a dat naştere unui miez estetic din care vor iradia ulterior, în istoria literaturii şi sensibilităţii japoneze, sugestii dintre cele mai fecunde. Evenimentul s-a petrecut destul de târziu, abia în perioada Edo, adică în ultima etapă din istoria civilizaţie japoneze vechi. Tot ce s-a întâmplat până atunci, până la saltul calitativ, a fost cumulul de experienţă, combustia atâtor generaţii la focul trăirii artistice. Efort deloc inutil, cu ecou îndepărtat dar definitoriu.

Marioneta japoneză se deosebeşte, ca virtuozitate, mai ales astăzi, de oricare altă păpuşă a teatrelor din lumea întreagă. Are dimensiuni mai mari decât cele obişnuite. Tehnica de manipulare este mai complexă. O marionetă japoneză nu se mulţumeşte cu un singur mânuitor. Ea are nevoie de trei. Cel mai însemnat dintre ei stă cât mai sus şi se ocupă, trăgând sforile, de mişcările părţii

superioare a corpului păpuşii, înţelegând prin aceasta capul şi membrul superior drept. Un al doilea manevrează mâna stângă, al treilea, membrele inferioare. Mânuitorii nu se văd, ei sunt îmbrăcaţi din cap până în picioare în negru. E ca şi cum nu ar exista. De la ei pornesc, ca dintr-un creier, influxurile nervoase pe traiectul sensibil al sforicelelor invizibile. În ciuda faptului că păpuşile se zbuciumă, că „glasul" lor se potriveşte de minune cu gestica dezlănţuită, aşa cum afirmă Paul Claudel, „marioneta nu e un actor care vorbeşte ci e un cuvânt care se mişcă".

La spectacol mai există şi participă din plin aşa-numiţii *tayū* sau cântăreţii celor două şcoli, Takemoto şi Toyotake. Un singur instrumentist, ciupind coardele shamisenului, stă aşezat în dreapta scenei pe o platformă dreptunghiulară. Shamisenul este acel instrument de coarde asemănător balalaicii ruseşti sau banjo-ului american. Are trei coarde şi o cutie de rezonanţă acoperită cu pergament (cândva se folosea pielea de şarpe sau de pisică!). Shamisenul a venit probabil din insulele Ryūkyū pe la sfârşitul secolului al XVI-lea, deşi alte păreri afirmă că ar fi fost adus de spanioli din Manilla. Datorită posibilităţilor sale de redare a unor sonorităţi dintre cele mai variate, începând cu perioada Tokugawa, shamisenul a devenit instrumentul cu cea mai largă folosinţă, indispensabil în teatru, la petreceri cu geisha şi alte forme de spectacol. Este instrumentul cel mai specific japonez astăzi.

Natura, cadrul în care se desfăşoară acţiunea, cu alte cuvinte decorul, sunt evocate cu sobrietate prin jocul câtorva paravane şi platforme. Costumele păpuşilor reproduc fidel vestmintele actorilor din teatrul *kabuki*.

Gloria şi perfecţiunea teatrului de marionete s-au împlinit în perioada Edo, atunci când a apărut marele dramaturg Chikamatsu Monzaemon (1653-1725). El a creat, de pildă, cu simpatie, portretele de curtezane insistând asupra faptului că şi acestea pot fi capabile de afecţiune autentică. Chikamatsu a scris pentru teatrul de marionete jōruri care se va numi mai târziu bunraku. Piesele lui cuprind „istorii" (*jidaimono)* bazate destul de vag pe biografia unor personaje istorice şi tragedii „domestice" sau „de moravuri" (*sewamono)* care tratează despre nenorocirile şi suferinţele oamenilor mai modeşti, fie ei negustori sau samurai de rang inferior. Evident, mai interesante par a fi piesele din genul *sewa-mono*. Cea mai populară piesă a lui Chikamatsu a fost *Kokusenya kassen (Bătălia de la Kokusenya)* scrisă în anul 1715. Acţiunea aduce în scenă fapte extravagante sau chiar incredibile. Cu acelaşi succes a fost primită capodopera *Shijūten no Amijima (Sinucidere din dragoste la Amijima*), numai că piesa aceasta, scrisă în anul 1720, poate fi interpretată şi de actori veritabili. Conflictul obişnuit din piesele lui Chikamatsu se naşte între sentimentul datoriei (*giri)*, izvorât din sistemul vieţii feudale, şi natura umană care i se opune (*ninjō*). Cel mai adesea, personajele sunt bântuite de griji, de spaima neîndeplinirii obligaţiilor de familie sau a celor sociale. Nu de puţine ori, aceleaşi personaje sunt victime ale trădării semenilor. Ca şi la Shakespeare, cu care este de altfel asemuit, Chikamatsu Monzaemon nu s-a sfiit să facă din oameni simplu, obişnuiţi, nişte eroi de tragedie. Alte piese ale dramaturgului au fost, din genul *sewamono, Dublă sinucidere la Sonezaki,* scrisă în 1703 şi *Cântecul din Satsuma*, datând din 1704, iar dintre *jidaimono*, piesa *Cum şi-au răzbunat tatăl cei doi Soga* scrisă în 1718. O piesă curioasă a lui Chikamatsu este *Nihon furisode jajime* în care este istorisit mitul zeităţilor de început, a acelora care au stat la originea poeziei şi dansului, sfârşind cu binecunoscutul Susano-o, ucigătorul legendar al dragonului cu opt

capete.

Teatrul tradiţional japonez *jōruri* a avut în piesa lui Takeda Izumo (1688-1756), intitulată *Kanadehon Chūshingura* sau *Comoara slujitorilor devotaţi* sau *Cei 47 de rōnini*, scrisă în 1748, pe cea mai populară dintre toate operele dramaturgice ale tuturor timpurilor. Subiectul, îndelung folosit în Japonia, a reuşit să învingă neajunsurile şi artificiile teatrului de marionete şi să dăinuie până în zilele noastre. E ştiut că teatrul *bunraku* a folosit din plin exagerările şi extravaganţele, atât în privinţa mânuirii subiectului (răsuciri neaşteptate ale intrigii, fabulaţii incredibile etc.) dar şi un limbaj convenţional, nişte caracterizări superficiale ale personajelor. Dramele de mai târziu, fie cele folosite în teatrul de păpuşi fie în kabuki, inspirate din *Chūshingura*, nu au mai atins cotele iniţiale ca valoare. Operă durabilă, ilustrativă pentru principiul loialităţii faţă de senior a samurailor, piesa a însemnat un punct de reper. Din celelalte piese istorice ale lui Takeda Izumo ar mai fi de amintit *Sugawara Michizane* sau *Maestrul caligraf* scrisă în anul 1746 şi *Yoshitsune în mijlocul cireşilor înfloriţi*, scrisă în 1747.

Tot în perioada Edo a creat şi dramaturgul Ki no Kaion (1663-1742), cu piesele sale de moravuri I*storia lui Osome şi a ucenicului Hisamatsu*, scrisă în 1708, *Oshichi, fiica zarzavagiului*, scrisă în 1714 şi cu piesele *jidaimono: Al treilea shōgun din Kamakura*, din 1718 şi *Faptele noi ale lui Minamoto, Yoshitsune la Takadachi* din 1719.

Un alt elev al lui Chikamatsu Monzaemon a fost Chikamatsu Hanji (1726-1783), dramaturg preocupat să redea viaţa orăşenilor din Edo, unde a şi avut un succes enorm, piesele sale trecând lesne în repertoriul teatrului kabuki.

După moartea lui Chikamatsu Monzaemon s-a acordat o mai mare importanţă jocului scenic, ceea ce a provocat născociri tehnice care să sporească mobilitatea şi supleţea păpuşilor. S-a lucrat, îndeosebi, la perfecţionarea mişcărilor ochilor, a sprâncenelor şi a degetelor. În anul 1734, Yoshida Bunzaburō stabileşte tehnica mânuirii unei singure păpuşi de către trei mânuitori, tehnică descrisă mai sus.

Spectacol complet, teatrul de marionete, *jōruri* sau *bunraku*, pasionează şi astăzi un public departe de a se rezuma la o singură grupă de populaţie. Dintre formele tradiţionale vechi, marionetele şi-au păstrat, poate, cel mai bine prospeţimea artistică, magia lumii de basm, de legendă sau de istorie, feeria bine cumpănită şi poezia transfigurării nerostitului în limbaj artistic.

Multă vreme socotită o cenuşăreasă a dramaturgiei nipone, forma de teatru *Kabuki* a renăscut în perioada Meiji, imediat după restauraţia imperială, odată cu creşterea interesului pentru cultură a maselor populare. Raportul de forţe s-a schimbat în favoarea micii burghezii tot mai viguroase. Clasa nobiliară şi cea a războinicilor au început să decadă treptat. Drama populară *kabuki*, deşi existentă de multă vreme, nu a reuşit să fie pe gustul aristocraţiei în aceeaşi măsură cu drama lirică nō. Pe cât de tainică, de severă este atmosfera într-o sală a teatrului nō, amintind de sobrietatea interioarelor sacre, de locurile desfăşurării ceremonialului religios, pe atât de carnavalescă se prezintă sala teatrului *kabuki*. Spectacolul se desfăşoară atât pe scenă cât şi în rândul spectatorilor. Nu le este interzis celor care asistă la îndelungile piese şi suite de piese *kabuki* (astăzi reprezentaţia poate dura şi 6 ore, înainte vreme cu mult mai mult!), să se alimenteze, să fumeze, să bea şi să discute în gura mare. Nimeni nu stinghereşte pe nimeni. Actorii, mânuitorii de decor, îşi văd de treabă. Scena se

schimbă în văzul lumii, convenţia este admisă până la ultimele sale consecinţe. Uneori, machiajul vreunui actor se face sub privirile spectatorilor. Este drept că personalul ajutător (asistenţi de decor, sufleuri etc.) sunt îmbrăcaţi în negru (se şi numesc *kurogo*) şi se furişează tăcuţi încercând să se facă nevăzuţi. De altfel, iluminatul teatrului era foarte slab. Vizibilitatea scăzută impunea un machiaj exagerat al actorilor, făcut în culori foarte vii (chipurile fardate în alb, contrastând net cu negrul părului pieptănat adeseori în coafuri monumentale). Costumele erau somptuoase, extravagante, încărcate cu brocarturi preţioase, cu broderii grele din aur şi argint, de multe ori stranii, menite şi ele să învingă lipsa de iluminare. Uneori, un costum atât de încărcat putea cântări până la 20 kg. Ne putem imagina cortegiul personajelor la intrarea lor în scenă, venind prin *hanamichi*: samurai şi neguţători, ţărani şi geisha, bandiţi şi tineri eroi, trădători şi femei vârstnice; o expoziţie vie a tot ce mişca în societatea japoneză din secolele al XVI-XVIII-lea.

Chiar şi forma scenei, deschisă în trei părţi, deci extrem de abordabilă, legată cu spatele sălii printr-o punte lungă numită *hanamichi* („drumul florilor") exprimă „fraternitatea" actorilor cu publicul, acceptată cu dezinvoltură de ambele tabere. O reprezentaţie la fel de vie ca pe scenă, pentru cine ştie să observe, se desfăşoară în mod continuu şi în „stalurile" sălii, acolo unde, pe mici covoraşe din pai de orez împletit, stau aşezaţi, ca şi acasă pe *tatami*-urile lor, spectatorii. Interpreţii intră pe acea cale a florilor expusă bine la vedere în aşa fel ca orice amănunt al vestimentaţiei şi machiajului să poată fi cântărit cum se cuvine. Spectatorul japonez, de altminteri exigent, doreşte să fie satisfăcut de ceea ce vede şi nu-l mulţumeşte, ca pe cel european, vreo inventie regizorală, vreo schimbare în desfăşurarea tradiţională a evenimentelor. Dimpotrivă! Cu cât detaliul este respectat mai riguros, cu cât mişcarea în scenă repetă mai fidel trecutele înfăţişări ale piesei, cu atât li se pare mai izbutit întregul spectacol. Perfecţiunea tehnică, în sensul cerut de kabuki, a fost atinsă în secolul al XVIII-lea, când în anul 1785 un faimos actor şi dramaturg din Ōsaka, Nami Shōzo, a pus în funcţie pentru prima oară o scenă turnantă (*mawari-butai*)**.** Se ştie, europenii au cunoscut-o ceva mai târziu! Asemenea invenţie a permis dinamizarea nemaiîntâlnită a spectacolului căci decorurile, de pildă, pregătite dinainte, puteau fi schimbate foarte repede şi fără să stânjenească desfăşurarea piesei. Un alt artificiu tehnic, trapa numită *seridashi***,** îngăduia ca unele apariţii sau dispariţii din scenă să se facă lesne pentru un personaj fantastic, supranatural, aşa cum dramaturgia niponă o cere cu prisosinţă.

Dacă ar fi să dăm crezare legendei, se pare că teatrul kabuki a fost creat de o... femeie, în ciuda faptului că ulterior li s-a interzis femeilor apariţia pe scenă. Aşadar, Okuni, fiica unui meseriaş aflat în slujba sanctuarului din Izumo, devenită dansatoare şi preoteasă a aceluiaşi lăcaş, obişnuia ca la o anumită sărbătoare budistă din Kitano să execute „dansul lui Nembutsu" (*Nembutsuodori*), dans ritmat de bătăile gongului şi condus de litania psalmodiată. Femeia, împreună cu soţul ei, rōnin-ul Nagoya Sanzaburō, devenit între timp actor de kyōgen, a avut inspiraţia să diversifice dansurile despre care am pomenit mai sus, să le adauge alte cântece, o costumaţie bogată etc. şi să alcătuiască un spectacol de-sine-stătător. La puţină vreme după ce l-a cunoscut pe soţul ei la Kyōto, în 1603, Okuni născoceşte reprezentaţia care va înlocui spectacolele dansatorilor de la templele budiste. Reputaţia acestei actriţe înnăscute a crescut în aşa măsură încât shōgunul, amator până atunci numai de spectacole aristocratice, o pofteşte să joace şi în faţa lui. Costumele strălucitoare, acţiunea complicată de un dramatism pasionant, ca şi acompaniamentul muzical (flaut, percuţie şi mai cu

seamă shamisen) îl cuceresc pe marele demnitar. Okuni înfiinţează la Edo propriul ei teatru numit „al curtezanelor" (*Keisei-kabuki*). De reţinut că primul teatru popular kabuki ***(kabukoi-shibai)*** luase fiinţă la Kyōtola începutul secolului al XVII-lea.

În 1629, shōgunul Iemitsu a interzis femeilor prezenţa pe scenă. Din acel moment, rolurile din kabuki nu au mai fost interpretate decât de bărbaţi. Ia fiinţă „Teatrul tinerilor bărbaţi" (*Wakasu-kabuki*).

S-a înregistrat o primă înflorire a teatrului kabuki la sfârşitul secolului al XVII-lea, pentru ca la începutul veacului al XVIII-lea să urmeze un oarecare declin, datorită concurenţei teatrului de marionete. Din anul 1740, când s-au realizat perfecţionările tehnice despre care am amintit mai sus, teatrul kabuki a intrat în epoca sa de glorie. Calitatea jocului actoricesc a sporit şi ea foarte mult, ca o necesitate, până acolo încât publicul să-i prefere pe actorii vii în locul năstruşnicelor păpuşi.

Apar şi scriitori de piese pentru kabuki. Un prim autor important de piese istorice a fost Sakurada Jisuke (1735-1806). După succesele obţinute cu piesele sale la Ōsaka, Namiki Gohei (1747-1808) introduce kabuki şi la Edo. O particularitate a dramaturgiei sale a fost lansarea pieselor istorice cu haiduci, protectori ai celor slabi şi oprimaţi, dintre care a rămas faimos un nume Ishikawa Goemon (1596-1632). Un alt autor demn de reţinut a fost Tsuruya Namboku (1755-1829), activ şi el tot la Edo. Piesele sale au fost scrise în proză, cu dialogul foarte realist, cu subiecte sociale în care a combinat iscusit cruzimea, fantasticul şi realismul. Capodopera sa a fost *Istoria fantastică a lui Yotsuya* ***(Yotsuya kaidan)***. Mai puţin remarcabilă a fost piesa *Osome Hisamatsu*, caracterizată prin scene de dragoste încărcate de senzualitate, în timp ce *Tenjiku Tokubei* a fost o piesă cu caracter exotic.

Pentru kabuki a mai scris Kawatake Mokuami (1816-1893) tratând o problematică socială cu implicaţii morale, cu intrigă de dragoste şi nu de puţine ori cu subiecte cam vulgare. Dintre *sewamono*-urile sale citām *Izayoi Seishin* şi *Sennin Kichiza* iar dintre *jidai-mono*-uri pe *Sekigahara gunki, Yuchi Soga* ***şi*** *Kibidai-jin*.

Nu este lipsit de interes să menţionăm că mai ales în teatrul kabuki s-a născut o anumită tradiţie în privinţa actorilor. Au existat familii celebre care au dat, din tată în fiu, actori specializaţi pentru kabuki pentru anumite piese din repertoriul kabuki, şi chiar pentru anumite roluri. Actorii au născocit şi personaje rămase tradiţionale. Aşa a fost, de pildă, Ichikawa Danjūrō (1660-1704) care a creat eroul invincibil, dotat cu puteri magice, personaj înfăţişat cu chipul creionat în linii roşii, albastre şi negre, îmbrăcat într-un costum cel puţin straniu şi înzestrat cu o sabie din cale-afară de lungă. Jocul lui Ichikawa Danjūrō, extrem de agreat la Edo, era denumit *aragoto,* adică „joc viguros, puternic". El a devenit celebru jucând pe tânărul erou Kintoki. De la primul Danjūrō din anul 1673, până în 1900, renumita familie de actori ajunsese la a noua generaţie. Cel care în anul 1770 era cunoscut ca al cincilea şi care a fost pictat de Shunshō, i-a transmis fiului său în 1791 un renume onorat de acesta încă 15 ani sub numele de Ichikawa Ebizo IV. Danjūrō V a fost şi un remarcabil poet haiku, precum şi un autor valoros de drame kabuki. A semnat cu numele Hoguan. Un alt actor, Sakata Tōjūrō (1645-1709) din Osaka, a creat, cam în aceeaşi perioadă, un rol în travesti, un personaj-femeie numit *wagoto*. Actorul a fost mai îndrăgit la Kyōtoşi Ōsaka, acolo unde preferinţele publicului mergeau nu spre violenţe şi acţiune ci spre duioşie. Sakata Tōjūro a fost un maestru al „jocului umed" numit

nuregoto. Un alt faimos actor a fost Nakamura Nakazo (1740-1790), după numele său adevărat Sakaeya Chokyo; acesta a jucat la teatrul Nakamura.

Desăvârşirea actorilor mergea până acolo încât nici în viaţa de toate zilele cei specializaţi în roluri de femeie nu se mai puteau debarasa de gesturile lor împrumutate de la celălalt sex.

O analiză mai atentă a *jocului* actoricesc în kabuki, ne duce la concluzia că nu *mişcarea* are importanţă în scenă ci forma pe care o realizează interpretul. Instantaneele, mişcarea întreruptă şi fixarea într-o anumită poză a gestului sunt elementele preţuite. O piesă kabuki devine astfel o succesiune de tablouri presărate pe fundalul decorurilor colorate feeric, îmbogăţite de costumele concepute cu imaginaţie excesivă şi înnobilate de muzica stranie a instrumentelor specific japoneze. Partea dansantă din kabuki aparţine formei *jōruri.*

La început personajele erau simple ilustrări ale contrastelor (buni şi răi, săraci şi bogaţi, tineri şi vârstnici etc), caractere denumite *yakugara*, sau împărţite pe sexe (personajul masculin era *tateyaku,* cel feminin *onnagata* sau *oyama).* Personajul feminin obişnuit al pieselor kabuki a fost *geisha* graţioasă, frumoasă şi inteligentă. Arareori putea să fie o soţie de samurai (*onna-budō)* sau una de negustor (*sewa-nyobō*). În cazul actorului pentru *onnagata*, pregătirea lui începea încă din copilărie pentru a izbuti să deprindă toate caracteristicile femeii, ceea ce nu e un lucru uşor pentru un bărbat. Şi mai apoi, actorii specializaţi în roluri de travesti, obişnuiau să umble în viaţa de toate zilele în haine femeieşti făcând efortul să-şi păstreze comportamentul de femeie (ca gesturi, preocupări, mers etc).

Cu timpul, a intervenit o detaliere, o nuanţare şi multiplicare a înfăţişărilor într-o piesă kabuki. *Tateyaku* trebuia să fie, bineînţeles, un bărbat curajos, înţelept şi frumos, adversarul său, *kataki-yaku*, era rău, criminal (*jitsu-aku*), conspirator (*kuge-aku*) sau pur şi simplu un bufon caraghios (*handō-kataki*). *Tate-yaku* putea să fie un rival în dragoste, un tânăr plăcut la înfăţişare (*wakashū-gata*). Mai apoi au apărut în piese copii (*ko-yaku*), bătrâni înţelepţi, copleşiţi de vârstă şi de experienţă (*oyaji-gata*) sau saltimbanci (*dōke-gata* sau *sammaime*).

Ca şi la spectacolele nō, piesele kabuki, în funcţie de subiectul ales, s-au clasificat în multe categorii. În general, intriga pieselor din kabuki este lungă şi încâlcită. Istoria se amestecă lesne cu legenda, comicul cu tragicul, realismul cel mai crud cu poezia subtilă. Se petrec comploturi la curte, apar geishe virtuoase, amanţi cruzi, tinere fete vândute caselor de toleranţă, piraţi, bandiţi etc. Au loc vendete şi sinucideri.

La începuturile sale, kabuki a adaptat pur şi simplu, piese din teatrul de marionete devenind *den-den-mono*-uri sau *maru-hon-mono*-uri. Când subiectele au fost preluate din teatrul nō, ele s-au numit *nō-tori-mono.* Cele mai bune adaptări după nō s-au numit *shosagoto* sau *furigoto.* Nici farsele kyōgen nu au fost ocolite, dovedind uimitoarea plasticitate a teatrului kabuki. Piesele istorice cunoscute ca *jidai-mono,* atunci când au descris viaţa nobililor războinici, sau *oie-mono* când au tratat despre dramele care au sfâşiat marile familii senioriale, au fost la fel de populare ca şi piesele preocupate să înfăţişeze clasele sociale de mijloc, cu permanenta lor dilemă tragică între iubire şi datorie, deci cu subiecte din viaţa de familie (*sewa-mono*). Dacă predominau ca personaje fantomele, se numeau *kaidan-mono,* iar când lumea prezentată era a bandiţilor, a briganzilor, piesele erau cunoscute sub numele *shira-nami-mono.*

Practic, moştenirea teatrului kabuki se rezumă azi la trei repertorii favorite, preferate de

familiile de actori. Familia Ichikawa şi-a avut repertoriul compus din 18 piese zise *kabuki-jūhachi-ban*. Familia Ichiwara şi-a alcătuit repertoriul din 18 piese noi numite *shin-kabuki-jūhachi-ban*. În sfârşit, familia Onoe a preferat 10 piese denumite *Ale vechiului şi noului teatru* (*Shinengeki-jisshu*).

Teatrul kabuki, de-a lungul timpului, şi-a selectat anumite „scene". În economia pieselor, ele şi-au făcut loc în spiritul codificării unanim acceptate astăzi. Iată câteva dintre cele mai importante scene: „de dragoste" (*nureba*), a „rupturii între doi amanţi" (*enkiri*), sfârşind cu moartea femeii bănuite de infidelitate, „a despărţirii" (*shūtan-ba*), „de luptă" (*tachi-mawari*) etc.

Nu pe ultimul plan ca însemnătate, trăieşte muzica în spectacolele kabuki. Dacă drama este dominată de dans, atunci poartă numele *degatari* sau *debayashi*, dacă însă cuvântul vorbit este preponderent, drama se numeşte *geza-ongaku*. Instrumentul principal rămâne shamisenul, uneori chiar singurul. Nelipsit, însă, este recitatorul numit *gidayu*, cel care psalmodiază ritmat, povestind ce se întâmplă pe scenă, făcând descrieri pitoreşti ale decorului, ale stărilor sufleteşti şi ale gândurilor care frământă personajele. Aceştia şi-au făcut apariţia în teatru kabuki prin anul 1670.

În general, atmosfera unui spectacol kabuki este destul de convenţională. Dacă adăugăm la subiectele şi scenele ilustrate, costumaţia actorilor, machiajul lor extravagant, perucile purtate, culorile crude care se perindă prin faţa ochilor, atunci vom înţelege de ce sentimentul irealităţii, al fantasticului, al nefirescului domină cu autoritate. Poate că exact o asemenea evaziune din realitate urmăreşte spectatorul nipon.

Dacă am face o paralelă între drama kabuki şi drama istorică a devenirii Japoniei ca civilizaţie, am putea adăuga că nu rareori, prin momentele ei fascinante, această civilizaţie a plonjat în ireal spre a se trezi în pragul secolului al XX-lea pentru o nouă aventură.

CAPITOLUL XI
ARTELE TRADIŢIONALE DECORATIVE. MESERIAŞI, ARTIZANI, CREATORI POPULARI

Pe drumul alb, deşert, aleargă
Cel care vinde vara
Zăpada strânsă-n munţi.

Tanaka Fuyuji

Suportul estetic al artei japoneze, potrivit manifestărilor sale, ar fi cultivarea efemerului. În inconsistenţa şi dinamica efemerului, japonezul a descoperit căi spre descifrarea noţiunii de frumos, de semnificativ, de grăitor sau, în alte cuvinte, modalitatea mai lesnicioasă a comunicării *esenţialului,* a adevărului despre lume. Efemerul nu este zădărnicie ci *tentaţie* mereu împrospătată de năzuinţă. Cercetând necontenit, treci pragul spre o altă viziune tot mai îmbelşugată. În ciuda transferului unei filozofii străvechi spre secolele erei noastre, ne referim la taoismul chinez, japonezul nu a tălmăcit efemerul prin renunţare, prin consolare, ci l-a învestit cu valenţele exprimării bogate şi dinamice. El a topit în forme ale artei biruinţa noii sale înţelegeri. Arta majoră - pictura, sculptura, arhitectura - s-a ordonat fără şovăială pe treapta cuvenită a perenităţii. Şi acolo s-a strecurat efemerul, ca modalitate de exprimare, dar nu într-atât încât să devină caracteristica principală. În arta majoră, un cuvânt l-au avut de spus religiile, filozofiile şi primenirile istorice; în schimb japonezii, ca nici o altă naţiune, au izbutit să adune în aşa-zisele „arte minore", chintesenţa efemerului despre care am pomenit mai sus. În locul cuvintelor demne de hulit ca „arta minoră", aşezăm altele mai adecvate: „arte tradiţionale". Artele de rangul al doilea, nu sunt minore în nici un caz. Bogăţia de frumos, dar mai ales *eficienţa* acelui frumos adus în bătălia esteticului, rămân uimitor de trainice deşi artele „minore", produsele artizanale, se structurează tocmai pe *efemer.* Creatorii acestora deşi adevăraţi maeştri în îndeletnicirea lor, veritabili artişti, nu s-au înscris în istoria artei cu nume răsunătoare aşa cum au făcut-o pictorii, genialii creatori ai stampei sau ai vreunor sculpturi în lemn, ci s-au mulţumit uneori cu risipirea în anonimat sau cu modestele etichete de artizanat, meseriaşi, creatori populari. Din virtuozitatea mâinilor şi din scânteia minţii lor, ei au modelat acele obiecte tradiţionale trecătoare, inconsistente, dar atât de seducătoare şi de captivante, încât uimirea privitorului este învinsă de bucuria revelaţiei, încântarea este dublată de sentimentul bogăţiei sufleteşti, candoarea „redescoperirii" naturii se adaugă duioşiei sau, altfel spus, rodul acelor produse artistice se conturează în sfera afectului mai mult decât în cea a intelectului. Artele „minore" nu-şi găsesc o mai adevărată izbândă decât în lumea japoneză. Fie că este vorba de *ikebana,* de arta aranjării grădinilor, de acele delicate performanţe ale *bonsai-ului sau bonkei*-ului, de arta *suiseki, origami* sau a ceramicii, a lacului şi a metalului, nu avem altceva de făcut decât să le întrezărim, la început, resursele de frumos, iar mai apoi, pătrunzându-le tainele, să ne lăsăm cuceriţi cu totul de

plenitudinea, complexitatea şi încărcătura de viaţă sădită, o repetăm, în efemerul mijloacelor de exprimare. Ce poate fi mai trecător decât o floare? Şi totuşi, câtă caligrafie a sufletului în armonioasa ei alcătuire, câte simboluri ascunse şi dezvăluite în acelaşi timp de fiecare detaliu! Rigoarea în efemer rămâne extraordinară! Nu este îngăduită nici o abatere, căci altminteri eşafodajul se năruie şi toată truda se destramă.

Cea mai importantă, atât ca răspândire, ca încărcătură simbolică şi ca valoare estetică este, fără îndoială, *arta aranjării florilor*. Japonezii au numit-o *ikebana* dar i-au mai găsit şi alţi termeni care să o exprime: *kadoo* sau *seika*. Nu este locul să intrăm în detalii lingvistice sau, mai exact, ideografice, dar hieroglifele folosite pentru desemnarea artei de a aranja florile tălmăcesc cu mult mai bine pentru ochiul japonez înţelesul noţiunii decât o fac cuvintele noastre. Măiestria aranjării florilor este mai mult decât o artă, dar şi mai puţin. Nu se poate spune că acţiunea creării unei ikebane este o simplă „aranjare" ci e un travaliu, învăluit în manierismul ritualurilor, ritmat de exigenţe mai mult sau mai puţin rigide, stăpânit de taina oficierii în tihna şi liniştea unei ambianţe aproape sacre, amintind de arta ceremoniei ceaiului sau de tăcerea răcoroasă a vreunui templu budist. Singurătatea creatoare conferă produsului misterul absolut necesar recunoaşterii simbolicii încifrate. Şi apoi, nu este vorba *numai* despre o aranjare a florilor, dimpotrivă. Se poate afirma că florile rămân undeva departe, mai ales pentru felul cum noi europenii le înţelegem. Să nu uităm că un european este impresionat (plăcut impresionat!) de un buchet cât mai viu colorat, cu florile explodând în abundenţă, cu luxurianta desfăşurare a amestecurilor, tablou care pe un japonez l-ar şoca prin lipsa sa de gust şi de stil, ba l-ar cataloga ca fiind oribil, insultător. Floarea, în ierarhizarea vegetală a japonezului, se aşază după tulpină, după crengile uscate şi contorsionate în linii ciudate căci el, omul unei ţări cu relief fascinant ca desen, preţuieşte mai mult conturul, linia, decât culoarea. Simţul său estetic respinge pletora, supradimensionarea, stridenţa cromatică. Simplitatea, naturalul, rigoarea, modestia, iată câteva din calităţile căutate de japonez.

În aceste condiţii, să recunoaştem, *ikebana* nu mai poate fi denumită corect ca „artă a aranjării florilor". Oricum am numi-o, această artă specific japoneză, cu veche tradiţie, reuşeşte până în cele din urmă să convingă şi să cucerească. E suficient să amintim că astăzi, filiale ale diferitelor şcoli ikebana se găsesc răspândite nu numai în Japonia ci şi în alte părţi ale lumii. Partizanii practicării acestei arte, elastice şi lesne de adaptat unor variate condiţii geografice sau florale, sunt tot mai mulţi.

Japonezul s-a identificat întotdeauna cu natura înconjurătoare, a năzuit să-şi sincronizeze existenţa cu ritmurile mari ale universului. De altfel, într-un aranjament floral, japonezul încearcă, pe cât e posibil, să respecte legile naturii, să adune elementele furnizate de întreaga natură vegetală: tije de plante, tulpini, frunze, muşchi, flori... Deşi compoziţia de ansamblu a unui aranjament floral poate fi adeseori foarte sofisticată, elementele alcătuitoare sunt întotdeauna simple, chiar umile, aşa cum le oferă natura, fără nici un adaos. Astfel, florile utilizate sunt cele neînflorite încă, abia îmbobocite, ramurile alese sunt sărăcăcioase sau înnobilate de prezenţa mugurilor ca şi cum arhitectura dorită şi-ar căuta justificarea în ceea ce, virtual, ar sta sădit în resursele vitale ascunse. O sugestie, deci, de încredere în viitor, în potenţele energetice ale materialului dăruit privirii.

Istoria artei ikebana este străveche. Se pare că la origine, preocuparea pentru a aranja florile

într-un mod semnificativ au avut-o chinezii. Sub influenţa religiei budiste, venită în Japonia cu mai bine de 14 veacuri în urmă, aranjarea florilor în scopul decorării templelor a prins rădăcini şi s-a transformat treptat într-o artă de-sine-stătătoare. Izvoarele cercetate furnizează informaţii tocmai din secolul al VI-lea. Se presupune că prinţul Shōtoku (574-622) ar fi inaugurat, pe lângă multe altele, şi practica aranjării florilor. Dascăl în acest meşteşug delicat i-ar fi fost Ono no Imoko, socotit ca fondatorul şcolii Ikenobō. Punctul de plecare al acestei şcoli îl constituie templul Rokkakudo, construit de Shōtoku, unde membrii familiei Ikenobō au slujit câteva secole. Tradiţia iniţiată de prinţ cerea ca în interiorul altarului din templu să fie înglobată o „secvenţă" vegetală, aşa cum se afla ea în natură. Cu alte cuvinte, un prim principiu de urmat în edificarea canoanelor aranjării florilor. Printre figurile mai marcante ale familiei ar fi de menţionat Sengyo (secolul al XV-lea), Senjun, Seno, Senei, Senko.

În celebra lucrare în proză *Ise monogatari*, apărută în secolul al X-lea, se aminteşte despre preocuparea pentru aranjarea florilor. Desigur, rafinamentul ce avea să urmeze peste veacuri nici nu putea fi măcar intuit de oamenii acelor vremuri. Ei se mulţumeau cu simple aranjamente de flori, cărora le atribuiau o singură virtute estetică, verticalitatea, poate din dorinţa de a simboliza aspiraţia şi avântul omului spre înalt. Târziu, când stilurile vor căpăta câte un nume, talia înaltă a florilor şi poziţia lor verticală vor înlesni încadrarea aranjamentelor primitive printre cele aparţinând tipurilor *Rikka* sau *Tatebana*.

Veacurile următoare, începând cu al XI-lea şi terminând cu perioada Kamakura (secolul al XIV-lea), cunosc o deplină îmbogăţire a îndeletnicirii pentru aranjament floral. În secolele al XI-lea şi al XII-lea, aranjarea florilor se făcea în palate şi temple. Aşa, de pildă, în veacul al Xl-lea, de o parte şi de alta a altarelor din templele budiste se aranjau flori în combinaţii necunoscute până atunci. Ele erau voluminoase, deloc elastice şi încercau doar să se armonizeze cu arhitectura înălţătoare, masivă a templelor budiste. Florile erau aşezate în vase mari din bronz, incrustate, importate din China odată cu sutre şi alte obiecte legate de ceremonialul religios. Florile şi ramurile, prin poziţia lor „în picioare" simbolizau credinţa închinată cerului. Stilul Rikka, despre care vorbim, mai intenţiona ca prin aşezarea florilor să se figureze muntele Shumisen, simbol al universului pentru toţi credincioşii budişti. Apoi, în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea gustul pentru forma Rikka începe să scadă, iar apetenţa aranjatorilor de flori se îndreaptă treptat spre formele mai simple. Stilul Rikka este folosit astăzi cu totul ocazional, la ceremonii şi sărbători, în rest, a fost aproape uitat. De altfel este şi extrem de costisitor.

De la o preocupare legată de locurile sacre, altare, temple sau sanctuare, ikebana devine o încercare permanentă pentru înfrumuseţarea locuinţelor. În ciuda folosirii stilului Rikka, cu abundenţă vegetală, somptuozitate şi chiar fast, se fac unele progrese în rafinament şi se schiţează cadrul de desfăşurare ca artă laică. Perioada Kamakura, austeră, reţinută, de o simplitate evidentă, impusă de dominarea vieţii sociale şi politice de către militari, aduce cu sine părăsirea stilului Rikka, totuşi, nu se petrece încă nimic revoluţionar în această artă suplă, adaptabilă împrejurărilor. Momentul de explozie, de primenire totală şi de închegare ca artă cu adevărat nouă se plasează în secolul al XV-lea, odată cu apariţia shōgunului Yoshimasa Ashikaga (1435-1490). Acest om de gust, adept al simplităţii, cu înţelegerea rostului valoric al liniei, al conturului simplu, eterat, şi-a construit la

Kyōtobinecunoscutul „Pavilion de Argint" (*Ginkakuji).* În tihna şi taina pavilionului, considerat ca un *chashitsu* („pavilion de ceai"), s-a dezvoltat şi arta aranjamentului floral ca un element important pentru crearea ambianţei decorative. Aici, ikebanei i s-au codificat regulile care să precizeze înţelesul simbolic al elementelor vegetale, aici legătura dialectică între om, cer şi pământ şi-a aflat expresia cea mai delicată şi mai grăitoare. Pe Yoshimasa l-a sprijinit faimosul artist Soami, înţelegându-i gustul pentru simplitate. Noul aranjament al lui Soami a primit numele *seiwa.* Shōgunul a încurajat aşa-numitul *furyu no asobi* („aranjamentul elegant") tocmai prin practicarea ceremoniei ceaiului şi a ikebanei. Ambele îndeletniciri presupun trăirea intensă a meditaţiei profunde, învăluite în preocuparea pentru eleganţa rafinată, pentru gustul ales izvorât din apetenţa pentru formele imperfecte, simple, fragile, neregulate. Numai astfel, considerau esteţii acelor timpuri, se atinge starea de linişte şi pace interioară, de bucurie a împăcării omului cu natura. Regulile ikebanei sunt o rezultantă directă, o tălmăcire practică a *furyu*-ului pentru că, pe de o parte, *furyu* înseamnă polarizarea într-un concept coerent a renunţărilor, iar pe de altă parte, ikebana, prin principiile ei fundamentale, atestă *efemerul* care, în ultimă instanţă, rămâne tot o expresie a renunţării. Gustul pentru simplitate al ikebanei a influenţat şi arhitectura, începând cu secolul al XV-lea.

Modificări şi mai profunde a suferit aranjamentul floral în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în perioada Momoyama. Atunci a luat naştere forma *nageire*, legată de evoluţia pavilionului de ceai, de aranjarea florilor special pentru prilejul ceremoniei ceaiului, de unde şi numele *chabana* („florile pentru ceai"), al formei ceva mai îngăduitoare cu iniţiativele creatorilor decât în forma clasică. De pildă, de atunci încolo s-a permis ca florile să se sprijine pe marginea vasului.

Shōguni ca Nobunaga Oda (1534-1582) şi Hideyoshi Toyotomi (1536-1598) continuă să se preocupe de cultivarea frumosului, dar avântul estetic al timpului nu s-ar fi materializat pe deplin dacă ar fi lipsit celebrul maestru al ceremoniei ceaiului şi al aranjamentului floral Sen no Rikyu (1521-1591).

În veacul al XVII-lea, majoritatea aranjamentelor foloseau forma *tatebana,* dar dorinţa oamenilor de a face din această artă, devenită tradiţională, o artă populară, determină conturarea precisă a formei *Rikka.* Îl putem socoti ca „autor" pe Ikenobo Senko. Acesta sfătuia pe cei preocupaţi de aranjamentul floral să utilizeze flori cu talia înaltă, peste 150 cm, şi să accepte diversitatea combinării plantelor (unele forme nu admiteau decât o singură specie de plantă) iar gruparea propriu-zisă să se facă în vase adânci şi cu gura largă.

Tot în secolul al XVII-lea s-a dezvoltat şi forma *nageire,* deşi ea apăruse chiar înainte de forma *rikka. Nageire* cu simplitatea, realismul şi restrângerea elementelor combinate la un număr mai mic, devine mai atrăgătoare pentru clasa de mijloc. Forma *nageire* va vieţui şi va predomina până spre sfârşitul veacului al XIX- lea.

Secolul al XVIII-lea perfecţionează, după experimente multiple, forma *rikka,* iar spre sfârşitul său, un membru al familiei Ikenobo, este vorba despre Senjo, iniţiază stilul *shoka,* derivat din *nageire.*

În acelaşi timp, perioada Edo, care începe la anul 1603 şi ţine până la Restauraţia Meiji (1868), asistă la dezvoltarea altor stiluri de ikebana cum ar fi *seika* sau *ryugibana.*

După 1868, influenţa pe multiple planuri a Occidentului nu se putea să nu se facă simţită şi în

evoluţia stilurilor de ikebana. În 1897 Unshin Ohara iniţiază stilul *moribana,* ca variantă a *nageire*-ului. Ohara, folosind flori cu bogăţie cromatică mai mare şi vase joase cu gura largă, crea posibilitatea apropierii şi mai pregnante de natură a imaginii aranjamentului. Era necesar un stil acceptabil şi pentru interioarele locuinţelor modeme, de tip occidental sau chiar şi pentru holurile instituţiilor, marilor hoteluri, încăperilor oficiale, pentru birouri, magazine, întreprinderi etc. Odată făcută spărtura în rigoarea vechilor stiluri din moribana, au continuat să ia naştere diferite variante. Aşa de pildă, *jiyubana,* supranumit „aranjamentul liber", îşi are la rândul său o variantă numită *bunjinike* creată şi răspândită de Issotei Nishikawa.

Cea mai recentă creaţie, datând din anul 1925, este stilul *zeneibana,* stil de avangardă al cărui autor a fost Sofu Teshigawara, fondator şi al şcolii *Sogetsu* în anul 1927. Acest maestru desăvârşit al ikebanei a murit în anul 1980 la vârsta de 78 de ani după ce şi-a închinat existenţa răspândirii preocupării pentru aranjarea plantelor şi câştigării de prozeliţi în întreaga Japonie. Şcoala Sogetsu are circa 160 de sucursale în Japonia şi vreo 60 în străinătate.

Istoricul ikebanei dovedeşte permanenta strădanie a creatorilor de frumos vegetal în a-şi exprima şi cristaliza un *crez estetic,* izvorât la rândul său din tradiţia japoneză. În timp, s-au conturat un număr de principii fundamentale. Aplicarea lor în practică, nu întotdeauna uşoară şi nici lesne sesizabilă, ar putea să pară europeanului un manierism încifrat şi greu accesibil. Consecvenţa japonezului, uimitoare, lăudabilă, rămâne singura soluţie pentru izbutirea unui aranjament floral autentic, tradiţional.

Ca principiu de bază al ikebanei, am sublinia valoarea care se acordă liniei în dauna culorii. Linia trebuie să fie perfectă, mişcarea ei să aibă ritm, cadenţa desenului sugerată de linie să ofere întreaga valoare plastică ansamblului creat. De altfel, linia îmbogăţită de ritm nu face altceva decât să amintească de armonia naturii, iar acolo unde se practică aranjarea florilor, exact cu scopul de a sugera natura ca peisaj, linia folosită, interpretată şi corectată are valenţe inepuizabile.

La fel de importantă este căutarea asimetriei, a neregularităţii elementelor care intră în combinaţie. Japonezul alege tulpini şi crengi de plante care sunt cât mai răsucite, mai ciudate în unghiuri neaşteptate, cu noduri scorburoase ce le întrerup continuitatea. Frumosul derivat din asimetrie este numit de japonezi *soo* în timp ce acela rezultat din regularitate, din simetrie, poartă numele *shin.* Desigur că există posibilitatea combinării simetriei cu asimetria şi atunci asemenea formă hibridă se numeşte *gyo.* Asimetria armonizează liniile şi prin prezenţa ei aminteşte de peisajul japonez neregulat datorită reliefului în permanentă schimbare. În plus, asimetria sugerează şi multitudinea formelor, vastitatea posibilităţilor creatoare.

Filozofia orientală a determinismului reciproc între cer, om şi pământ, îşi găseşte aplicare ca principiu şi în ikebana. Astfel, fiecare aranjament trebuie să sugereze prin trei linii ale desenului trinitatea filozofică. Linia principală, numită *shin,* aparţine cerului pentru aproape toate şcolile, excepţie făcând şcoala Ikenobo care consideră că omul se află mai presus de toate, chiar deasupra cerului, prin forţa înfăptuirilor sale. Linia secundară, *soe,* aparţine omului, cu excepţia amintită din Ikenobo unde reprezintă cerul, iar linia terţiară, *hikae,* reprezintă pământul (în şcoala Ikenobo pământul poartă numele *tai).* Cele trei ramuri, cele trei tulpini care în desfăşurarea plastică se diferenţiază deasupra vasului, în suportul care le susţine sunt strâns legate între ele, ca expresie a

înrudirii (filozofice) a celor trei elemente. Ikebana devine astfel o geometrie realizată din flori.

În sfârşit, aranjamentul floral mai trebuie să respecte un principiu, acela al reflectării curgerii timpului. Prin alegerea materialului vegetal, ikebanistul e obligat să armonizeze intenţia sa cu anotimpul prezent, cu vârsta celor cărora li se adresează, cu momentul festiv sau sărbătoresc impus. Artistul care aranjează plantele trebuie să fie înzestrat cu capacitatea de a aprecia just procesul dinamic al înfloririi şi al ofilirii, pentru că modalitatea de a folosi plantele, în lumina acestui dinamism hieratic şi sacramental, înseamnă un *memento* constant al marilor ritmuri ale naturii, al progresului, regresului, vieţii, morţii şi renaşterii, al trecerii prin perisabil şi efemer spre *evoluţia* intuită încă din arta religiilor arhaice. Astfel, primăvara este ilustrată de un aranjament bogat, cu ondulaţii viguroase, vara este exprimată de bogăţia luxuriantă şi stufoasă a florilor, de cromatica lor variată, toamna cu elemente desfrunzite, sărace, iar iarna prin culoarea pastelată, chiar ternă şi neutră, posomorâtă a elementelor utilizate. „Trecutul" permite întrebuinţarea frunzelor moarte şi a florilor pe deplin înflorite, „prezentul" este sugerat de flori abia întredeschise şi de frunze pe cale de dezvoltare, iar „viitorul" este ilustrat de bobocii florilor. Sărbătorile, ceremoniile tradiţionale îşi au florile lor adecvate. Anul Nou cu pini şi crizanteme, căsătoria cu pinii obişnuiţi, Hinamatsuri cu flori de piersic, sărbătoarea băieţilor cu flori de iris etc. Luna februarie impune alegerea florii de prun, luna mai este a glicinelor, iar octombrie a crizantemelor.

Creatorul de ikebana mai trebuie să ţină seamă şi de alte câteva reguli. El va căuta să exprime întotdeauna simplitatea, delicateţea şi fragilitatea elementelor vegetale. Ramura aleasă nu este îngăduit să aibă decât câteva flori, să evite linia dreaptă a crengilor şi, dacă se poate, creanga să fie uscată, cu aspect de copac bătrân, năpădit de muşchi. Ramurile nu au voie să se încrucişeze şi nici să aibă toate aceeaşi grosime.

De-a lungul timpurilor s-au născut şi s-au dezvoltat şcoli şi stiluri, fiecare încercând să se impună în gustul estetic al japonezilor. Ikebana a reuşit, prin şcolile sale, să se adapteze şi să ia parte cu acuitate, cu fidelitate, la transformările vieţii sociale; ea a răspuns nevoilor estetice, a fost o prezenţă care a îmbogăţit viaţa spirituală a japonezului.

De departe cea mai importantă şcoală, cea mai veche, mai fidelă tradiţiei şi încă posesoare a valenţelor de exprimare deplină a frumosului în concepţia estetică niponă, este Ikenobo. Ea s-a dezvoltat pe un substrat shintōist primar, a primit numeroase influenţe ale doctrinelor budiste şi taoiste şi le-a sintetizat într-o esenţă care a conturat regulile privitoare la formele şi metodele folosite. Ţelul şcolii Ikenobo a fost acela de a realiza combinaţii care să nu intre niciodată în contradicţie cu natura, dimpotrivă, să pară extrase din natură. Ikenobo a îndrăgit tot ce exprimă viaţa prezentă şi mai ales cea viitoare. Frumuseţea pentru ea şi-ar afla sediul în ramurile proaspete, în frunzele abia scăpate din învelişul mugurelul, în bobocul de floare. Din punct de vedere filozofic, şcoala Ikenobo socoate pământul ca elementul negativ, cerul (atmosfera) ca factor pozitiv dar mai ales omul ca având natura pozitivă cea mai pregnantă, motiv pentru care linia sa (*shin*) ocupă în aranjamentul floral spaţiul cel mai înalt, al adevărului, concept care o diferenţiază de alte şcoli, unde cerul trece pe primul plan.

Ikenobo a folosit diverse forme de exprimare, începând cu cea primitivă *tatebana*, cu numai două linii principale, a inimii (*motoki*) şi a „ierbii adăugate" (*shitakusa*), continuând cu forma *rikka*

cea mai mult practicată. *Rikka* a avut stilurile sugushin, când linia principală *shin* era îndreptată direct în sus, şi *nokigin* când *shin*-ul făcea o buclă şi apoi revenea în axul principal al compoziţiei. Prin suprafaţa largă a vasului, forma *rikka* era capabilă să ilustreze peisaje de scenă sau pentru decoruri. Dintre plantele folosite într-o *rikka* amintim pinul, lotusul, crizantema, arţarul, cireşul.

În scopul apropierii şi mai mult de realitate, şcoala Ikenobo a restrâns numărul elementelor florale şi s-a exprimat prin forma *nageire*. La rândul ei, *nageire* a trecut la diversificarea tipurilor. Astfel, o ikebana întinsă purta numele *okihana*, alta atârnată de perete era o *kakehana*, iar cea suspendată în mijlocul încăperii se numea *tsuribana*. Cea din urmă, de obicei, folosea drept „vas" o formă cu siluetă de barcă.

Varianta *nageire*-ului apărută mai târziu în preocuparea şcolii Ikenobo şi purtând numele *shoka* avea drept particularitate crearea impresiei că mediul de dezvoltare a plantelor este cât mai autentic. Forma *shoka* preferă utilizarea crengilor şi a ierbii mai mult decât a florilor. Toate tulpinile aranjamentului plecau dintr-un acelaşi mănunchi adunat într-o legătură la bază. Şi forma *shoka* a folosit câteva stiluri, un aşa-zis stil liber (*so*), unul „blând" (*gyo*) şi altul rigid, tipic (*shin*). În sfârşit, o ikebană aşa-zis „formativă" a reprezentat pentru şcoala Ikenobo de după al doilea război mondial posibilitatea de a dezvolta caracterele pictural şi sculptural al aranjării florilor oferind creatorului şansa de a-şi exprima liber, neîncorsetat, ideile şi sentimentele. În felul acesta îşi putea materializa dorinţa de a se apropia cât mai mult de natură şi de a-i respecta sensurile.

Astăzi, şcoala Ikenobo are cel puţin 300 de sucursale în Japonia, iar la Tōkyō şi la Kyōtofuncţionează câte un institut şi un colegiu.

O altă şcoală importantă este *Sogetsu*. Reamintim că ea datează doar din anul 1925, dar că prin libertatea mai largă de exprimare a artistului a reuşit să dobândească faimă şi adepţi numeroşi. Prin frumuseţea liniei, ca şi prin folosirea adeseori a unei singure specii de plantă, şi-a conturat o anume originalitate. Creatorul şcolii Sogetsu, Sofu Teshigawara, are meritul de a fi reînviat de fapt preocuparea pentru ikebana. Ca şi Ikenobo, şcoala Sogetsu s-a exprimat prin mai multe forme, cum ar fi *moribana* la care drept suporturi de fixare a plantelor s-au folosit aşa-zisele *kenzan*. Cu vase înalte, adânci şi drepte, fără suport de fixare, s-a trecut la forma *nageire*. În sfârşit, Sogetsu a utilizat forme speciale, unele fără vase (forma „sculpturală"), altele abordabile din toate direcţiile (forma liberă), combinaţii între moribana şi nageire, forme mobile, în relief sau adecvate unor ocazii. Libertatea de folosire a materialelor diverse cum ar fi podoabele artificiale, globurile de sticlă şi altele, aduc o notă aparte. Originalitatea şi-a mai aflat expresie în aşa-numita formă miniaturală care oferă privitorului o simplă pietricică, un fir de iarbă sau o petală de floare. Tulpinile de bază în şcoala Sogetsu sunt: *shin,* cea mai lungă, *soe* cea mai medie şi *hikae* a treia, cea mai scurtă. Se adaugă tulpini subordonate menite să finiseze şi să împlinească imaginea.

Unshin Ohara, din familie de olari, de creatori celebri în ceramică, a folosit pentru prima oară, spre deosebire de stilul clasic al ikebanei, florile cu colorit viu, bogat. Era actul de naştere al *moribanei*. Koun Ohara fixează canoanele noului stil care are drept caracteristică reproducerea unui peisaj natural, folosind flori de sezon cu ramuri de cireş înflorit. O inovaţie a şcolii Ohara este şi permisiunea de a folosi concomitent flori specifice Japoniei cu cele aparţinând altei zone geografice. Ca regulă, asemenea combinare hibridă era proscrisă.

Pe lângă forma *moribana* s-a mai adăugat şi forma *heika* sau *nageire* în care vasele înalte, cilindrice, aveau gura îngustată. Stilurile folosite, drept, înclinat, în cascadă, ceresc şi contrastant, diversifică şi mai mult exprimarea.

Fără a mai intra în detalii, menţionăm existenţa şi a altor şcoli mai puţin însemnate: Kyofu, Koryū, Sekiso (care foloseşte pietrele).

Fiecare şcoală în parte şi toate la un loc, detaliind travaliul depus, cultivă acea asimetrie perfect echilibrată şi încearcă să „simtă" textura plantei, consistenţa ei iniţială, arcuirea suprafeţei spre linia care caută într-o imagine de ansamblu acel *spaţiu* existent sau doar presupus, acel spaţiu însetat de forme. Numai astfel liniile, suprafeţele, culorile, spaţiul şi timpul se întrepătrund, se intercondiţionează, îşi completează valenţele.

Detaliile privind tehnica propriu-zisă a aranjării florilor se ordonează aproape ca un ritual dovedind o dată în plus cât de aleasă artă rămâne ikebana, câtă gravitate conţine, în ciuda ţelului ei mărturisit de a bucura ochiul, aproape ca un simplu divertisment.

Nu este deloc indiferent locul unde va fi conceput aranjamentul pentru că sugestiile marelui spaţiu se vor restrânge asupra ordonării viitoare a spaţiului floral. Ikebanistul va avea nevoie de o mare întindere golită de orice mobilier, de reliefuri inutile, de adaosuri care să incomodeze nu numai gândirea creatoare dar chiar şi gesturile propriu-zise ale meşteşugului. Se înţelege că nu e de conceput decât un loc liniştit, acolo unde concentrarea nu e stingherită de nici un zgomot. La fel de necesar va fi şi iluminatul perfect al încăperii. Este preferată lumina naturală, aşa cum o oferă un spaţiu pus în valoare de ferestre mari.

Uneltele de lucru ale practicantului ikebana sunt adunate pe o tăviţă din lemn sau din alt material, în aşa fel încât să se afle în dreapta, cât mai la îndemână. De partea stângă va sta vasul în care se vor fixa plantele. Desigur, un moment important este acela al alegerii vazei sau vasului pentru că este unul din elementele definitorii pentru stil, pentru forma căutată. Egală însemnătate au dimensiunea vasului, adâncimea, lărgimea şi lăţimea lui. De asemeni, semnificative sunt culoarea şi forma, materialul din care este confecţionat. Fie că este vorba de ceramică, piatră, sticlă, lemn, metal sau marmură ori indiferent ce altă substanţă, grija ikebanistului rămâne aceea a diversificării, a invenţiei, a originalităţii. Îndrăzneala creatorilor a mers atât de departe încât au fost părăsite materialele clasic admise pentru improvizaţii din cele mai ciudate, cum ar fi, de pildă, utilizarea coşurilor de nuiele împletite, extrem de potrivite, de altfel, pentru florile de câmp, a sticlelor diferitelor băuturi, a scoicilor şi chiar a cutiilor de conserve. Reamintim, în privinţa dimensiunilor, că formele *rikka* şi *shoka* se caracterizează prin vase adânci, cu gura largă şi destul de înalte, în timp ce la *nageire* gura vazei este strâmtă, iar la *moribana* vasele sunt de talie mică dar cu suprafaţa mare.

Tot alegerea vazei determină şi selectarea materialului floral deoarece, ca o regulă de netrecut, este obligaţia ca suprafaţa gurii vazei să nu fie ocupată de plante decât pe sfert. De aici rezultă grosimea tulpinilor, unghiul fiecăreia dintre liniile principale, adăugarea altor tulpini suplimentare în afara celor trei obligatorii.

Poziţia de lucru nu este indiferentă. Deşi ar fi mai uşor de aranjat florile de la mică distanţă, se va prefera o oarecare depărtare de vază pentru a avea perspectiva globală asupra aranjamentului (circa 60 cm). La fel de utilă este aşezarea vasului la nivelul ochilor sau puţin mai sus.

Alegerea materialului vegetal este esenţială pentru că prin el se va concretiza intenţia estetică, se va sugera mesajul şi simbolica dorită. Determinantă în alegere va fi ocazia pentru care se creează aranjamentul respectiv. Ne gândim la acele momente festive care îşi au, fiecare din ele, plantele adecvate. Acelaşi rost îl are şi sincronizarea cu anotimpul prezent dar şi potrivirea florilor cu încăperea unde va sta aranjamentul intenţionat. Într-o cameră se pot afla anumite tablouri, de pildă unele care să reproducă tocmai flori, ori nu este îngăduit ca floarea pictată să se întâlnească în ikebana cu o aceeaşi specie. Încăperile nu au toate dimensiuni egale şi nici culoarea pereţilor nu este uniformă peste tot; ikebanistul va ţine seama şi de asemenea detalii atunci când se va hotărî pentru o floare sau alta. Când ikebana este destinată unei *tokonoma* atunci se va avea grijă ca ea să se „potrivească" kekemonoului atârnat acolo, nici să nu umbrească sugestia estetică a picturii, nici să nu se lase estompată de aceasta.

Se obişnuieşte ca înainte de a se trece propriu-zis la lucru să se facă un desen al viitorului aranjament floral. Compoziţia viitoare trebuie să-i apară foarte limpede creatorului, cele trei linii principale să-şi aibă bine şi temeinic fixate direcţiile, iar, dacă e posibil, pe schiţă să fie prevăzute şi acele tulpini suplimentare cu rol de împlinire decorativă.

Pregătirea materialului vegetal constă în potrivirea lungimii adecvate a tulpinilor în funcţie de forma şi dimensiunea vasului. Există chiar reguli de proporţionalitate precisă între lungimea vasului şi cea a tulpinilor. În principiu, tulpina principală *shin* va fi cea mai lungă, *soe* ceva mai scurtă, iar *hikae* cea mai mică.

Cu câteva unelte bine ascuţite se trece la curăţirea materialului vegetal, prilej cu care se îndepărtează tot ce poate părea inutil, murdărie propriu-zisă, porţiuni fanate, frunze uscate şi veştejite, păstrându-se doar acele elemente purtătoare ale viitorului mesaj estetic.

Aranjarea tulpinilor va ţine seama de principiul prin care se afirmă că ramura cea mai înaltă (cerul) este legată, prin intermediul celei mijlocii (omul) de pământ (tulpina cea mai scurtă). Tulpina principală *shin* va fi cea mai viguroasă şi se va afla în axul central al compoziţiei. Tulpina *soe* va porni într-un unghi lateral faţă de prima, ca o poziţie înclinată, subordonată, ceea ce se va face şi cu *hikae*. Cu toate acestea, cele trei pornesc dintr-o aceeaşi tulpină, ca dovadă a îngemănării lor simbolice. Legate împreună, ele sunt fixate prin diferite mijloace, unele simple, altele mai sofisticate. Suporturile fixatoare se pot improviza din paie, din tuburi de diferite materiale, din beţişoare sau sârme, având forma literei Y, ori din beţe despicate. S-au imaginat fixatori extrem de eficace, cum ar fi acele *kenzan*-uri care se aseamănă cu o perie de cap stând cu acele în sus. Şi pentru *kenzan*, materialul din care este confecţionat poate fi extrem de divers. Plastic, lemn, fier, plumb etc. Ceva mai complicat este suportul cu structura sa de fagure alcătuită din lame metalice compartimentate simetric. Suportul de fixare se va plasa în partea din faţă şi din stânga a vasului.

Se mai utilizează uneori „sprijinitori" ai tulpinilor şi sfori pentru legăturile de fixare. Reuşita, trăinicia şi stabilitatea unei ikebane depind în mod esenţial de momentul fixării tulpinilor.

Când fixarea a fost realizată, se adaugă, în sfârşit, apa. În principiu, apa nu va fi schimbată ci doar împrospătată prin adăugiri ulterioare, mai frecvente vara când evaporarea este mai mare, mai rare iarna. Vara se poate adăuga chiar gheaţă. În timp, s-au selectat o sumedenie de metode care să asigure prospeţimea plantelor unui aranjament ikebana. Astfel, se pare că pulberea cărbunelui de

lemn are virtuţi evidente în acest sens. Se poate acţiona şi asupra tulpinilor în momentul tăierii pentru a le asigura o viaţă mai lungă. Procedeul numit *mizukiri* care constă în tăierea oblică a tulpinii sub apă, evită pătrunderea aerului în reţeaua microscopică a plantei şi deci face să dispară „tamponul" dintre canaliculele purtătoare ale sevei şi apa din vas. Dacă extremitatea tulpinii care va sta în imersie este frecată cu sare de bucătărie, este trecută câteva clipe printr-o flacără, sau e înmuiată în apă clocotită, se obţine prelungirea în timp a prospeţimii plantei. În apa vasului se pot adăuga alcool, oţet, aspirină, zahăr sau acid clorhidric. Toate acestea asigură prospeţimea îndelungată a florilor.

Dincolo de bucuria admirării unei ikebana izbutite, japonezul, prin strădania sa de a adapta viaţa vegetală la spaţiul restrâns al unei încăperi, prin încercarea sa de a reproduce universul natural al florilor, se dovedeşte un etern luptător pentru salvarea viului de la scadenţa inexorabilă a sfârşitului.

Pentru a rămâne tot în lumea vegetalului, să ne oprim puţin asupra altei arte tradiţionale japoneze, *arta grădinilor*. Distanţa dintre preocuparea pentru aranjarea unui buchet de flori şi aceea a conturării unei grădini, ca principiu estetic, este ca şi inexistentă. De altfel, originea artei grădinăritului se află tot în China antică, de unde a venit în Japonia cam în aceeaşi vreme cu budismul şi cu arbustul de ceai. Japonezii nu au rămas la particularităţile grădinii de tip chinez ci au adaptat această artă la relieful ţării lor unde, pe o întindere relativ mică, varietatea liniilor, bogăţia denivelărilor sunt cu mult mai mari decât în altă parte. În strădania lor de a schimba şi a asimila arta grădinilor, japonezii au ţinut seamă nu numai de relief ci şi de structura lor sufletească, de conceptul asupra frumosului. Practic, arta grădinăritului venită de pe continent, în Japonia a fost într-atât de transformată, încât o putem socoti un produs recreat. Ceea ce astăzi este demn de admirat, grădina vreunui templu sau a unui pavilion de ceai celebru, apare ca un produs japonez inconfundabil, cu personalitate perfect conturată.

Cel mai adesea, originalitatea grădinii japoneze a decurs din materializarea „descoperirilor" lor estetice; valoarea asimetriei, intuirea surprizei oferite de o formă neaşteptată, linia contorsionată, fantezia debordantă, tiranică, în „dirijarea" plantelor. Nu a fost neglijată niciodată situarea valorică a amănuntului. Grija pentru respectarea strictă a detaliului a făcut din grădina niponă locul de întâlnire a unor nuclee simbolice. O grădină poate simboliza idei abstracte în funcţie de forma care i se conferă, de materialul care o alcătuieşte. O grădină e capabilă să semnifice pacea, bătrâneţea, castitatea etc.

De cele mai multe ori, potrivit unei idei de sursă indiană, grădina are scopul alcătuirii unui spaţiu adecvat meditaţiei. Fiecare amănunt al grădinii trebuie să dea de gândit, să stimuleze fantezia dar şi întoarcerea spre sine, să predispună la autoanaliză, linişte şi împăcare sufletească. Arhitectura unei grădini, oferind dimensiunea curată a elementelor naturale, aduce limpezimea şi purificarea interioară celui oprit pentru meditaţie.

Dacă ar fi să definim foarte pe scurt caracteristicile grădinii tradiţionale japoneze, atunci ar trebui să spunem că ea posedă un eleşteu unde se dezvoltă luxuriant şi îşi încrucişează prelungirile vegetale o suită întreagă de plante acvatice. Mai apoi, în grădină se găseşte un pod de piatră asupra căruia anii scurşi au imprimat o patină cu totul aparte, vrednică de a fi admirată; arbori măreţi, cu trunchiurile răsucite în chip straniu, arbuşti, tufişuri, alei cu traiectorii imprevizibile, completează imaginea.

În privinţa podurilor din grădinile japoneze, trebuie să facem menţiunea despre multipla variaţie a înfăţişării lor. Dintre cele mai faimoase, desigur că sunt impresionante podurile arcuite pe sub care pot trece ambarcaţiuni. Podurile plate sau în zig-zag *(yatsuhashi)* pot fi prevăzute cu acoperişuri, aşa cum s-au născut încă din secolul al XIV-lea sub influenţa arhitecturii zen.

Fiecare epocă istorică şi-a avut maniera sa de a se exprima prin alcătuirea grădinilor. Varietatea mare, formală, s-a grefat pe un trunchi estetic solid şi constant, mereu acelaşi.

Din literatura lirică a perioadei Nara (secolul al VIII-lea) aflăm amănunte despre felul cum erau construite grădinile. Rezultă, cu evidenţă, încă foarte prezentă influenţa chineză, poate chiar copierea modelelor venite din China, fără încercarea de a modifica ceva. Aceleaşi grădini împrejmuite de lacuri şi insule unite prin poduri arcuite, aruncate peste limbi înguste de pământ. Mâna omului, a artistului, izbutea să deseneze atât de abil o grădină încât nimic artificial, nimic „făcut" nu deranja privirea. Măiestria creatorilor de grădini se aşeza alături de cea a naturii. Din perioada Nara a rămas stilul *sumisen* schiţat mai sus.

Mai târziu, în perioada Heian, a intervenit o diversificare a grădinilor potrivit exigenţelor impuse de construirea locuinţelor. Stilul arhitectural *shinden-zukuri*, din care se mai păstrează, la distanţă de aproape un mileniu, câteva exemplare, cum ar fi grădinile templului Jōruri din Kyōtosau ale mănăstirii Byōdō-in din Uji, îşi impune canoanele estetice. Lacul artificial trebuia să fie situat la sudul clădirii şi să traverseze grădina de la răsărit spre apus. Dinspre nord spre sud curgea un pârâu care şerpuia printre stânci, printre maluri străjuite de copaci falnici. Pârâul era obligat să facă o cascadă, cel mai adesea ascunsă privirii superficiale, înecată în vegetaţie. Imaginea amintea parcă de faimoasele picturi chineze, produse ale artiştilor care iscodeau natura din orizontul lor înalt, ca şi cum în tehnica tablourilor nu ar fi trebuit să vină cândva descoperirea perspectivei.

Perioada Kamakura a adus cu sine, atât pentru modelul de viaţă cât şi pentru cel al artei, principiile simplităţii, ale austerităţii şi ale rigorii naturalului. Caracteristici datorate budismului zen, acestea s-au impus şi în arta grădinăritului, în aşa fel ca elementul material să fie subordonat celui spiritual. De data aceasta, grădina japoneză atinge o performanţă a particularităţii sale. Desigur, în paralel cu noua manieră de a construi grădini, se dezvoltă şi arta moştenită de la generaţiile anterioare, dar important este să subliniem că ne aflăm în faţa unei inovaţii. Apa nu mai înseamnă, pentru constructorul noii forme de grădini, altceva decât evocarea ei simbolică, printr-o plajă de nisip amestecat cu pietriş fin. Mişcarea apei, unduirea valurilor rezultă din felul cum este greblat nisipul. Ici colo, stânci alese anume marchează câte un relief care întrerupe monotonia întinderii de nisip. De altfel, tot piatra rămâne să alcătuiască osatura compoziţiei. Rocile nu sunt culese la întâmplare. Forma şi culoarea lor ascund semnificaţii. Aspectul lor straniu provine din arderea pământului în incandescenţa tiranică a vulcanilor. Craterele foştilor vulcani devin astfel depozite inepuizabile de rocă. Roca a fost odinioară mistuită de focul subteran, a căpătat culoare sau aspect de metal, s-a încărcat de forţă de sugestie şi a devenit element plastic pus în valoare de artistul care mai mult ştie să găsească decât să caute.

Stâncile şi rocile sunt folosite cu largheţe pentru a sugera simbolic munţii sau insulele aflate în mijlocul oceanului şi al mărilor.

Gustul pentru preţuirea pietrelor a fost moştenit de la chinezi încă din scrierile poetului Po Kiu-

yi (772-846) din perioada dinastiei Tang, apreciat mult în Japonia perioadei Heian. Piatra, în ochii japonezilor, devine un material viu, iar dacă este prelucrată, cizelată, ea îşi sporeşte strălucirea şi eleganţa pentru că asupra ei a adiat suflul talentului şi al culturii. Perioada Heian a fost punctul de plecare al lucrărilor unor călugări artizani ai pietrei (*ishidate-sō)* de la care s-a pornit la construirea grădinilor din piatră, acea imagine pietrificată a peisajului (*kare-sansui)* ca la *Daisen-in* (1512) sau acele imagini ale pietrei în mişcare (*toranoko-watashi*) de la Ryōan-ji (1450). De altfel, în tot Extremul Orient, *piatra* a fost şi este îndrăgită încă de pe vremea credinţelor magice taoiste.

Piatra a devenit elementul material potrivit confecţionării lampioanelor japoneze (*tō)* plantate pe marginea cărărilor din grădini. Un lampion este de obicei o ofrandă a vreunui credincios-donator prin care el îşi dezvăluie gustul sau bogăţia. *Drumul* mărginit cu o succesiune de lanterne din piatră conduce vizitatorul spre incinta unui sanctuar, ca la Kasuga din Nara, determinându-l să mediteze la ritmurile cosmice simbolizate de cadenţa pietrificată a formelor care sunt sursele de lumină, eventual plantele enigmatice coordonatoare ale destinelor omeneşti.

Grădini rămase din perioada Kamakura, în stilul *suiseki* sunt cele care aparţin templului Zuisen din Kamakura şi Erin din Yamanashi, realizate, după cum se presupune, de Muso Kokushi.

Folosirea nisipului greblat şi a stâncilor continuă şi în perioada Muromachi. Este stilul *kare-sansui* („peisajul uscat") datorat călugărului budist Muso Kokushi. El a amenajat grădina templului Tenrju. Planul de poziţionare a stâncilor pe nisip întinde o cursă privitorului. Niciodată nu vor putea fi observate concomitent toate cele 15 stânci. Nisipul greblat ca valurile nesfârşite ale mării aduce sugestia necuprinsului, a infinitului, ca mişcare de du-te-vino. De menţionat ar mai fi că poate exista şi o grădină amenajată exclusiv din nisip alb, aşa cum se găseşte la Pavilionul de Argint (Ginkakuji) din Kyōto.

Din perioada Muromachi se păstrează la mănăstirea Ryōan-ji o grădină faimoasă din piatră. Ryōan-ji din Kyōto, templu al sectei zen Rinzai, a fost înfiinţat în anul 1450, reamenajat apoi în 1488, dar a ars în anul 1797, pentru a fi reclădit ulterior. Faimoasă rămâne grădina sa din piatră. Este tipul de „grădină uscată", fără nici o floare sau iarbă, ci alcătuită numai din nisip, stâncă şi piatră. Nisipul greblat cu grijă simulează valurile şi reprezintă marea în timp ce pietrele sunt ca nişte insule. Sau, altfel gândit, nisipul este coala de hârtie iar stâncile tuşul negru, de unde caracterul pictural al peisajului realizat. Grădina Ryōan-ji datează din ultimii ani ai secolului al XV-lea. După tradiţia păstrată, grădina este atribuită pictorului şi maestrului de ceremonie a ceaiului Sōami. Pe nisipul alb, echivalent al apei, cele 15 stânci plantate aparent la întâmplare, simulează saltul curajos al tot atâtor tigri tineri în apele unui râu (*tora no ko - watashi*). Verdele aşezat de muşchi pe suprafaţa cenuşie a pietrei contrastează armonios şi oferă jocul cromatic neaşteptat dar potrivit întocmai necesităţii estetice şi echilibrului.

Din aceeaşi epocă datează şi stilul de grădină numit *heraniwa* sau „grădina plată”, de dimensiuni mici, lipsită de reliefuri şi de lacuri. Apa este prezentă în bazine modeste ca întindere iar malurile sunt decorate cu lampioane, element caracteristic japonez. Lampioanele sau lanternele se fabricau mai cu seamă din piatră dar la fel de bine puteau să fie din bronz. Pe ele timpul aşternea muşchi de pom iar ploile erodau suprafaţa şi le cizelau înfăţişarea. Stâncile din ardezie, gata să se desfacă în straturile alcătuitoare, din granit dur sau din andezit vulcanic negricios, stau să ordoneze plimbarea privirii peste celelalte reliefuri. Uneori rocile au rostul lor bine determinat; aflate la intrarea în grădini, au rol de paznici, la fel cum la pătrunderea în temple stau statuile unor zeităţi păzitoare. Altele, situate în centrul compoziţiei, de regulă mai mari, reprezintă aşa-zisele „pietre pentru contemplare”. Mai sunt pietrele plantate în apă, ca nişte insule minuscule care dau senzaţia plutirii deasupra apelor, de stăpânire a peisajului, odată cu pătrunderea în chiar tainele lui. În sfârşit, uneori stâncile „reflectă imaginea lunii”, rost estetic care le atribuie şi numele specific.

A existat, însă, un gen de grădină, poate cel mai interesant în posibilităţi de exprimare a concepţiilor estetice şi filozofice, grădina minusculă. Ea reprezintă un microcosm, un spaţiu capabil să adune în mici dimensiuni, graţie materialului folosit din surse naturale, întreaga varietate a naturii. Cea mai celebră şi mai frumoasă grădină de acest fel este socotită de unii a fi Daisen-in din Kyōto, desenată de celebrul Sōami. E alcătuită din stânci, arbuşti, muşchi, o dală de piatră ca un pod de legătură, ca un limb de pământ spre alte stânci aflate în planul cel mai din fund, întruchipând la rândul lor masive muntoase. Pe o suprafaţă de numai 90 m2, Daisen-in, aflată lângă o „casă de ceai”, aduce pentru desfătarea ochiului întreaga lume a peisajelor japoneze.

Pe la mijlocul veacului al XV-lea, arta grădinăritului a căpătat asemenea dezvoltare şi perfecţiune încât a fost necesar să se elaboreze o tehnică scrisă. Întreaga moştenire şi experienţă a

înaintaşilor s-a înregistrat în manuale pentru profesioniştii artei grădinilor dar textul lor, cu timpul, s-a complicat, s-a încifrat. Pentru fiecare moment s-a născocit o nomenclatură specială, numeroasele clasificări generau dificultăţi greu de trecut. De pildă, lampioanele îşi aveau terminologia lor nesfârşită, bazinele de apă la fel, zidurile împrejmuitoare se bucurau de aceeaşi complicată terminologie barocă.

În perioada Momoyama îşi face loc tot mai mult artificialul, căutarea efectelor spectaculoase cu orice preţ. Grădinile capătă o eleganţă a abundenţei, a pletorei de culori şi de forme; un exemplu ar fi grădina templului *Nishi-hongan-ji* de lângă castelul Fushimi.

Aceeaşi perioadă este martora dezvoltării altui stil de grădină aflată la polul opus celei descrise mai sus. Ne referim la grădina concepută împrejurul unui pavilion de ceai. Sobrietatea sa, armonia rezultată din austeritate şi simplitate, din păstrarea frumuseţii naturii, trebuiau să se potrivească întocmai ceremoniei ceaiului. Am mai avut prilejul să discutăm despre estetica acelei grădini al căror maestru şi creator al conceptului estetic *wabi* a fost Sen no Rikkyū. Grădinile pavilionului de ceai, cu cărările lor exterioare (*soto-roji*) şi cele interioare (*uchi-roji*) predispuneau la meditaţie, la seninătatea gândurilor, la purificare sufletească. Poate că nu este greşit să se afirme că japonezii şi-au construit, la acea epocă, dar şi mai târziu, mai degrabă case pentru grădinile lor decât invers într-atât de stăruitoare le-a fost preocuparea de a atribui grădinilor sensuri filozofice, bogăţie de simboluri, autenticitate a trăirii frumosului.

În perioada Edo continuă amenajarea de grădini în toate stilurile. Celebre au rămas la Kyōto grădinile palatului imperial Katsura şi ale palatului Shugaku-in. Palatul Katsura a fost construit între anii 1620 şi 1624. El era destinat prinţului Hachijō Toshihita (1579-1629), fratele mai mic al împăratului Goyōzei care a domnit între 1586 şi 1611. Clădirea a suferit modificări, s-a extins în anii următori din iniţiativa fiului prinţului Hachijō Noritada, între anii 1642-1657, prilej cu care şi grădina sa s-a dezvoltat. De data aceasta ansamblul îl aştepta pe împăratul în retragere Gomi (Gomi a domnit între 1612 şi 1629). La realizarea estetică s-a ţinut cont de stilul impus de Kobori Enshū (1579-1647), un celebru maestru al ceremoniei ceaiului. Grădina, faimoasă, cum am mai spus, a fost alcătuită din trei compartimente importante: *chaniwa* (grădina pentru ceai), partea de dinainte a pavilionului *(shōkintei)* şi zona pavilionului principal de ceai *(chashitsu)*. Pietrele stăteau aşezate din loc în loc pe gazon, alcătuind o alee sinuoasă, drumul pitoresc de la un pavilion la altul. În faţa clădirii celei mai vechi, cea din anii 1620, se afla lacul. Bineînţeles, nu lipseau poduri şi lampioane din piatră.

Perioada Edo este martora unor schimbări; la stilurile nipone pure încep să se adauge influenţe ale artei occidentale ceea ce duce la degradare estetică şi la un declin evident.

Arta grădinii la japonezi a combinat câteva elemente esenţiale, dozate în raport cu stilul ales. Nu se poate susţine o ierarhizare a elementelor deoarece fiecare în parte defineşte un fragment estetic, aşadar îşi are însemnătatea sa egală cu a celorlalte. Apa rămâne totuşi elementul central al peisajului unei grădini japoneze, fie că este prezentă efectiv, ca atare, sau este simulată de nisip. Fie că e vorba de un lac artificial sau mai degrabă de un eleşteu (ike, în japoneză), ea are semnificaţia mării cu

malurile neregulate. Dimensiunea redusă nu împiedică imaginaţia să construiască imagini mari, nu stânjeneşte gândurile care se înflăcărează, ba dimpotrivă, având un întreg univers reprodus pe o suprafaţă restrânsă, punctele de reper devin mai lesne descifrabile. Să ne amintim de forţa sugestiei dintr-un haiku al lui Bashō; acolo eleşteul devine o cutie de rezonanţă care amplifică ecourile căderii unei broaşte în apă, dar reverberaţia zgomotului e întrezărită pe dinăuntrul fiinţei ce va înţelege, în sfârşit, armonia naturii, firescul evenimentelor, ca o pecete a existenţei trăite în indiferent care dimensiune a percepţiei senzoriale.

Lacul rămâne punctul central al tuturor grădinilor. Forma sa poate fi simbolică, de pildă forma inimii ca la celebrul templu Saihō-ji din Kyōto. Poate avea una sau mai multe insule ce copiază peisaje naturale, *yamajima* (insulă muntoasă), *nojima* (insulă plană), *morijima* (insulă împădurită), *isoshima* (insulă de coastă).

Alteori, apa este figurată prin mici râuri care curg sinuos, contorsionat şi cad în cascade artificiale unde fluidul înspumat înceţoşează privirea. Pârâiaşele, numite în japoneză *yarimizu,* sunt străjuite de pietrele alese cu grija efectului plastic, dar au uneori, chiar în centrul învolburat, câte un dinte de stâncă pentru a întrerupe monotonia curgerii apei.

Insulele, fie că sunt foarte mici, fie că au o întindere mai mare, fragmentează luciul apei din lac şi primesc spre odihnă privirea aruncată în lungul orizontului.

Peste apă, de pe maluri, ca o legătură între o insulă şi alta, japonezul a găsit nimerit să trimită poduri cu forme variate. Pasiunea podurilor (în japoneză pod = *hashi)* este o tradiţie în Japonia. Sunt inconfundabile acele arcuri zvelte, abia schiţate de linia subţire a trecerii peste un pârâu, dar la fel de caracteristice sunt şi podurile din piatră solidă, fie că au curbura boltită în arc, fie că îmbracă forma de zig-zag împrumutată de la chinezi. Se ştie că în Orientul îndepărtat există credinţa că spiritele rele pot fi evitate dacă le aşezi în cale un drum cotit...

Cele mai frecvente specii de copaci întâlnite în grădinile japoneze sunt coniferele, pinii, cedrii, arţarii, cireşii, prunii, chiparoşii, stejarii, rodiile. Dintre arbuşti, azaleele sunt cele preferate.

Restul elementelor unei grădini, cum ar fi gardurile, porţile, aleile, nu se deosebesc de cele obişnuite tuturor grădinilor din lume.

Ca o ciudăţenie niponă, trebuie să amintim de existenţa unei grădini din muşchi vegetal aflat la Saiho-ji, templu cunoscut şi sub denumirea de *Kokedera* sau „Templul cu muşchi". În adevăr, aici pământul grădinii este acoperit cu un strad gros de muşchi verde, proliferat ca o catifea neregulată, moale, pufoasă, umedă, stranie.

O particularitate a japonezilor este interesul lor pentru miniatural. Şi în cazul grădinilor nu s-au dezminţit. Există grădini mai mici situate în spaţiile restrânse dintre construcţii, în incinta templelor şi a palatelor, acele grădini numite *tsubo-niwa* pe care le întâlnim la Kinkaku-ji, Ginkaku-ji, Daitoku-ji sau Saiho-ji, Ryōan-ji şi Tenryu-ji.

Prin contrast, la alte dimensiuni, grădinile numite „Dealuri şi ape" *(tsukiyama-sansui***),** cuprind suprafeţe mari cu lacuri, stânci, pomi, pârâuri, cascade. Acelaşi peisaj, însă redus până la limitele unui platou de porţelan sau al unui vas de flori, acele *hako-niwa,* nu se abat de la respectarea tuturor elementelor alcătuitoare. Şi la proporţia aceea de ţară a piticilor, pe platoul respectiv găsim cărări în munţi, poduri peste ape, lampioane din piatră şi celelalte.

Miniaturizarea, ca preocupare, a dat naştere unei alte arte tradiţionale, aceea a cultivării într-un vas obişnuit a unor specii de copaci care, în mod normal, au un aspect măreţ (pinul, cireşul, arţarul). Deşi de origine chineză şi ea, *arta copacilor pitici* cultivaţi în ghivece şi-a găsit în Japonia adevărata menire şi a răspuns necesităţii interioare a niponilor pentru apropierea omului de natură. Miniaturizând un pom şi cultivându-l în încăperea unde locuieşti, faci gestul aducerii unui element din natură în chiar intimitatea de toate zilele. Desigur, arta *bonsai* (de la *bon* = vas şi *sai* = cultură) nu rămâne pentru japonez un simplu divertisment căci încă de la punctul de plecare din China dinastiei Tang sau Song, ea a avut în esenţă implicaţii religioase şi filozofice nete. Vechea doctrină taoistă pretindea, printre altele, că omul îşi poate spori vitalitatea dacă adună în preajma sa peisagii celebre în còpii care să fie cât mai fidele cu originalul. Pietre vestite, copaci rari şi animale ciudate, modele *esenţiale*, capabile să asimileze influenţe benefice asupra omului, îi asigurau acestuia o viaţă lungă. Poate că, la început, împrumutul artei *bonsai* din China nu a avut pentru japonezi o motivaţie strict religioasă, ci a fost doar un mimetism formal. Este cunoscut faptul că în Japonia criteriul estetic primează mereu asupra celui mistic; japonezii şi-au însuşit arta bonsai din nevoia lor funciară de a comunica în mod cât mai direct cu natura. În fond, un pom miniaturizat, prin tot ce oferă, se prezintă ca un microcosm, ca un univers deplin, întreg.

Încă din perioada Heian, relatează o legendă, demnitarul Minamoto no Tōru a cutezat să reproducă în grădina palatului său Kawara din Kyōtopeisajul vestitului Shiogama de lângă Matsushima. El a recurs la miniaturizare transformând eleşteul din grădină în fragmentul de mare, căruia i-a reprodus întocmai ţărmurile şi insulele mai însemnate, ba a umplut lacul cu apă de mare şi l-a populat cu varietăţi ale faunei marine. Fidelitatea demnitarului la vremea aceea trecea drept o culme a eleganţei şi a îndrăznelii în arta grădinăritului.

Adevărata vogă a *bonsai*-ului, deşi vechimea acestei arte depăşeşte bine un mileniu, începe cam în perioada Kamakura şi se desăvârşeşte până spre sfârşitul perioadei Edo. Mai precis, perioada Higashiyama de la finele secolului al XV-lea a reprezentat epoca de vârf. Abia astăzi, interesul japonezilor a sporit din nou şi arta *bonsai* e cultivată pe scară largă.

În *bonsai*, atenţia artistului se oprea asupra unui singur element din natură, o supraconcentrare a peisajului, deci, prin rafinare treptată şi încadrare în dimensiunile reduse dar proporţionale ale copacului ales. Omul regiza în *bonsai* o supremă artificiozitate care însă îl conducea spre lumea naturii la fel ca şi în ikebana.

Bonsai este o artă derivată din arta grădinăritului. În mod clasic, planta se obţinea din sămânţa îngropată în pământ. Momentul apariţiei sale declanşa supravegherea după care produsul era dirijat cu migală spre o formă anumită. Vasul depozitar era de preferinţă unul puţin adânc dar, dacă era să se aleagă ceva de calitate superioară, se preferau porţelanurile chineze de culoare gri sau albă, cu formă dreptunghiulară, simplă.

Arborii pitici, odată obţinuţi, erau îngrijiţi zilnic după canoane şi secrete cunoscute numai de cei ai casei. Taina creşterii lor trecea de la o generaţie la alta. Venea un moment când cea mai venerabilă prezenţă dintr-o casă era, cu adevărat, *bonsai-ul* moştenit. El ducea mesajul ancestral de frumos la generaţiile care veneau, stabilea o legătură spirituală dar şi practică între strămbunici şi nepoţi, atestând tradiţia unei familii, sporind mândria şi demnitatea ultimilor proprietari.

Nu era prea uşor de realizat un *bonsai*. Tehnica s-a complicat în timp, prin cumulul cunoştinţelor de horticultură dar şi de altă natură, îndeosebi fitopatologie, chimie sau arhitectură. Pământul din vas era supus mereu controlului calitativ şi prin adăugiri de alt pământ sau îngrăşăminte, în proporţii riguroase, i se asigură compoziţia cea mai potrivită. Schimbarea periodică a pământului, împrospătarea lui, ca şi grija necontenită pentru sănătatea arborelui pitic, transforma arta bonsai într-un act terapeutic în care profilaxia se afla, cum se şi cuvine, pe primul plan.

La un copac nu mai înalt de 30 cm este greu să-i urmăreşti evoluţia dacă nu poposeşti cu privirea asupra tuturor amănuntelor sale zi de zi. Anii de strădanie, până la obţinerea unui *bonsai* matur, sunt răsplătiţi din plin de înfăţişarea realizată. *Bonsai*-ul, în ultimă instanţă, trebuie să fie un arbore cu înfăţişare măreaţă, de bătrân venerabil. Scoarţa sa să aibă neregularităţi şi depozite de muşchi, ramurile să-i fie răsucite, întoarse spre sine, mai scurte decât trunchiul, vârful pomului să apară rotunjit, cu arcuirea odihnitoare, iar rădăcinile să fie la vedere, puţin deasupra stratului de pământ. În total, fotografiat, pomul aşa cum stă în vasul său pitic, să apară privitorului ca un copac falnic, adevărat, un instantaneu din natură. În singurătatea sa senină să domine spaţiul şi să fie simbolul grăitor al eternităţii. Nesfârşita întindere a naturii întreruptă pentru o clipă de modestia unui arbore. Mai bine decât oricare altă specie, coniferele cu frunzele lor veşnic verzi, se potrivesc de minune cerinţelor estetice schiţate mai sus.

Dacă un artist se încumetă să cultive mai mulţi copaci pitici, el realizează o „pădure miniaturală" numită *saijei*. Asemenea performanţă nu aduce nimic în plus calitativ artei *bonsai*.

În legătură strânsă cu arta *bonsai* se află o altă îndeletnicire tradiţională, a peisajului aranjat pe o tavă, arta *bonkei*. Scopul acestei arte este de a crea, în miniatură, de a reproduce de fapt, acele peisaje care impresionează mai mult, fie că sunt situate pe malul mării (de regulă malurile abrupte atrag interesul creatorilor de *bonkei),* câmpii sălbatice, în văi ale munţilor cuprinse de torente repezi, crestate de stânci fantastice, la fel cum pictorii de piesaj redau în planul pânzei ceea ce izbeşte mai mult şi mai puternic privirea. Asemănarea cu pictura rămâne aparentă, deoarece *bonkei*-ul are şi adâncime, împlineşte astfel cea de a treia dimensiune.

Ca şi *bonsai* arta peisajului pe o tavă a interesat Japonia din perioada Kamakura şi s-a împlinit ulterior în vremea shōgunatului Tokugawa (1600-1868), dar s-a perfecţionat odată cu tehnicile şi materialele noi utilizate în perioada Meiji. La început se foloseau acele mijloace pe care le aveau la îndemână oamenii perioadei Kamakura, adică pietre luate din natură, lutul roşu, pomii pitici cultivaţi în vase (*Bonsai);* se amuzau combinându-le simplu, dar e uşor de înţeles de ce trebuiau să se limiteze la asemănări aproximative cu câte un peisaj adevărat. Rafinamentul şi caracterul de artă autentică le-a căpătat *bonkei*-ul odată cu metoda nouă a folosirii *kedotsuchi*-ului, adică a pământului-humus care, amestecat cu apă, frământat şi lucrat cu spatula izbutea să capete orice formă dorită. Nu rămânea decât ca reliefurile obţinute prin modelajul pastei de humus (munţi, stânci, câmpii, podişuri etc.) să fie colorat după cerinţă. Ceea ce se obţinea nu mai era o copie simplă a naturii ci o artă sofisticată unde se putea interveni creator, unde se reuşea să se sublinieze o intenţie, să se îngroaşe un detaliu pentru a fi cât mai sugestiv.

S-au diversificat formele de *bonkei* după cum erau realizate peisajele. Forma *suiban-bonkei*, cea mai des utilizată, îşi are numele derivat de la bazinul *suiban* sau vasul în care se „sculptează" peisajul. Acest *suiban* are de regulă forma dreptunghiulară sau ovală şi nu depăşeşte 40-60 cm în lungime. Materialul folosit la confecţionarea lui este ceramica albă. O altă formă ar fi *tsuri-bonkei* adică a peisajului „atârnat", o alta, *tate-bonkei*, a peisajului „drept" care stă pe verticală, în picioare. În sfârşit, s-a imaginat şi un *bonkei* aranjat direct pe masa de bucate numit *takujo-bonkei*; cu destinaţie specială, este întâlnit ca ornament la o masă festivă sau la un banchet.

Cea mai veche şcoală a peisajelor în miniatură a fost *Bonseki*. Ea a folosit pietrele luate aşa cum se găseau în natură, socotindu-se cât se poate de potrivite pentru a figura munţi şi stânci.

Tehnica de lucru în şcoala *Kedotsuchi* recurge la câteva spatule, la linguri, pense, perii, site pentru nisip. După calitatea nisipului se stabileşte şi destinaţia lui în crearea peisajului. Nisipul de mare *(umizuna)* e cel mai potrivit pentru a figura apa (mare, râu, lac, mlaştină, eleşteu). Nisipul cel fin, vopsit în albastru, devine *aosuma* (nisip albastru) şi foloseşte la reproducerea apelor. Nisipul mai grosolan care sugerează plajele este *isozuna*, iar cel utilizat pentru a reprezenta crestele valurilor poartă numele de *namisuna*.

Spatulele sunt manevrate în patru direcţii de bază: în linii drepte, laterale sau orizontale, în linii perpendiculare, oblice şi încrucişate. Îndemânarea creatorului de bonkei reuşeşte ca prin combinarea de linii să exprime neregularităţile munţilor, ale stâncilor, să exprime chiar textura intimă a terenului reprodus.

Cumva asemănătoare cu *bonkei* ar fi arta *suiseki*, cu menţiunea că aici peisajele sunt alcătuite doar din pietre naturale. Cuvântul *suiseki* înseamă „apă şi piatră". Arta aceasta, simplă dar profundă, a provenit tot din China dar astăzi ea a mai supravieţuit doar în Japonia.

Japonezii au predispoziţia înnăscută de a respecta natura. Ei sunt doritori să se familiarizeze cu natura sau chiar să se identifice cu ea în loc să o învingă, să o supună, dacă ea s-ar opune omului. De aici s-a născut dragostea pentru pietre aşa cum se află ele în stare naturală. *Suiseki*, aranjând pietricele pe o tavă, încearcă să sugereze tocmai reliefurile familiare ochiului nipon iubitor de stânci şi munţi. Nimic de dispreţuit în dragostea pentru pietre „ordinare" în ciuda faptului că pe alte meridiane sunt cu mult mai admirate pietrele „preţioase".

Ne grăbim să adăugăm că prin *suiseki* se înţelege nu numai realizarea unor peisaje ci şi „descoperirea" asemănării unor pietre cu figuri omeneşti, cu păsări, animale şi peşti. Cu cât piatra găsită este folosită aşa cum întâmplarea i-a scos-o în cale realizatorului unui *suiseki*, cu cât se intervine mai puţin asupra ei prin prelucrare sau şlefuire, cu atât este mai preţuită. La o piatră se mai apreciază şi forma, culoarea, textura (aspectul pe secţiune), eleganţa ei. În privinţa culorii, e de remarcat că odinioară erau îndrăgite nuanţele închise, de la albăstrui până la negru, deoarece simbolizau simplitatea şi eleganţa. Astăzi, gustul japonezului pentru culorile pietrelor s-a mai schimbat, în sensul că şi alte nuanţe sunt acceptate cu plăcere (purpuriu, roşu, albastru deschis etc.) Oricum ar fi, culoarea trebuia să arate ori foarte strălucitoare ori să aibă profunzime.

Formele pietrelor, dacă nu sugerează o varietate ci sunt destinate alcătuirii unui peisaj, au o

sumedenie de denumiri după tipul viitoarei înfăţişări. Iată câteva modele de pietre pentru piesaj: *toyama* (munte îndepărtat), *renzan (*şir de munţi), *doha* (platou muntos), *danseki* (piatră în scară), *mizutamari* (băltoacă), *iwagata* (promontoriu stâncos), *shimagata (*formă de insulă), *takiishi* (piatra cascadei), *kuzuya* (colibă acoperită cu stuf, locuinţă tradiţională, străveche, niponă).

Nu orice piatră este aleasă pentru peisaj. Se preferă piatra mai dură celei moi pentru a se asigura trăinicia produsului final. Piatra moale îşi poate schimba uşor forma şi compromite imaginea construită.

După provenienţa lor, pietrele destinate *suiseki*-ului sunt de mai multe feluri. Cele adunate de pe o plajă se numesc *umiishi*, cele culese din munţi stâncoşi sau din câmpie sunt numite *yamaishi*, iar cele găsite în râuri, *kawaishi*. Se pare că cele mai izbutite peisaje *suiseki* au fost realizate cu pietrele de tip *kawaishi*.

În sfârşit, este necesar să prezentăm şi clasificarea formelor de *suiseki*, a celor mai importante, în număr de patru. Dacă aranjarea pietrelor se face într-un mic bazin de apă, pe o întindere de nisip, se obţine „peisajul cu pietre" (*sansuike-seki*). „Figurile din piatră" despre care am amintit mai sus, reprezentând păsări, animale mici sau chipuri omeneşti, se numesc *keishoseki* sau *sugataishi* (forme din piatră). O a treia formă ar fi aceea a „pietrelor model" (*monoyoseki*), asemănătoare florilor, fluturilor sau chiar ideogramelor japoneze scrijelite pe suprafaţa pietrelor de hazard. Din această specie sunt demne de menţionat câteva mai reprezentative: „piatra prunului înflorit" (*baikaishi*) din nordul insulei Kyushu, „piatra crizantemă" (*kikkaishi*) din Japonia Centrală. Cea de a patra formă de *suiseki*, „piatra colorată" (*shikishiseki*) este cea mai recent adoptată sau, altfel spus, cea mai modernă. La ea este preţuită pe primul plan culoarea şi abia după aceea forma. Utilizarea ei mai largă este în ornamentaţia de interior.

Dintre toate formele, desigur că tipică rămâne *sansuikeiseki*, singura care creează peisajele cu munţi îndepărtaţi, cu râpe şi stânci bătute de valuri sau chiar peisaje nedefinite, ca şi cum ar fi învăluite în ceaţă, iar conturul reliefurilor s-a estompat.

Cu această ultimă expresie de artă tradiţională încheiem grupa creaţiilor de peisaj, a acelui peisaj japonez inconfundabil, fie că el trăieşte prin vegetalul pus în valoare într-un anume fel, fie că este sugerat de piatră, nisip sau apă.

Resursele creatoare meşteşugăreşti şi artizanale ale japonezului sunt, însă, cu mult mai întinse. Materiale diverse intră în competiţie pentru realizarea frumosului: lutul ars, ceramica, faianţa, lacul, hârtia, ţesăturile textile, metalul, sticla şi încă multe altele.

Să ne oprim puţin la ceramică şi să spunem că deşi nu de la început, din preistorie, se cuvine să vorbim despre ea ca despre o artă, ci abia de mai târziu, produsul împlinit al ultimelor trei-patru secole a situat Japonia printre cele mai rafinate fabricante de porţelanuri, ba a făcut din Ţara Soarelui Răsare model pentru creaţia Occidentului.

Cele mai vechi „creaţii" aparţin aşa-numitei olării neolitice de tip *Jōmon*, perioadă istorică situată între anii 3-500 î.Hr. şi 200 î.Hr. Ceea ce caracterizează epoca este încă necunoaşterea roţii olarului, cu alte cuvinte vasele fabricate de oamenii preistorici erau un rezultat al trudei directe prin modelarea lutului moale. Pasta de argilă se lăsa lucrată cu voluptatea celui grăbit să dea forme şi să împlinească legătura dintre pământ şi om la nivelul creaţiei dar şi al utilului. Nu altfel au procedat

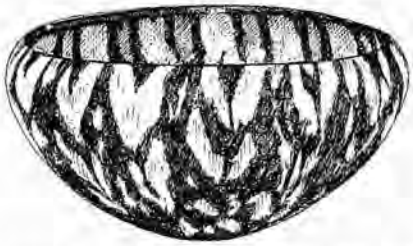
zeii care populează mitologiile. Şi ei au lucrat asupra pământului docil, conturând fiinţe, ordonând o lume a haosului, a necuprinsului. Primele vase însemnau un adăpost al hranei, elementul esenţial al supravieţuirii, de fapt o etapă nouă a omului de la stadiul de culegător la acela de tezaurizator al bunurilor sale.

Perioada Jōmon de început pare legată cultural de perioada neolitică manciuriană. Vasele au iniţial o decoraţie simplă, împletită, răsucită. Interesant este de amintit că unele săpături recente, efectuate pe coastele Ecuadorului şi ale Columbiei, au scos la iveală o serie de vase asemănătoare celei mai vechi ceramici japoneze de tip Jōmon.

Ceramica din epoca mijlocie a perioadei Jōmon (*Jōmonchūki*) s-a caracterizat printr-o foarte bizară înfăţişare a obiectelor. Să nu neglijăm faptul că era un produs al „sculpturii", ca să numim astfel modelajul argilei, şi că, deci, posibilitatea de a realiza neregularităţi şi asimetrii era foarte mare. De aceea, piesele de ceramică Jōmon se înfăţişează într-o formă mai puţin precisă dar cu insistenţă asupra detaliului decorativ. Acesta se pare că se realiza prin aplicarea pe lutul moale a unor corzi împletite. Rezulta o decoraţie în relief înalt, cu festonare a marginilor vasului, care producea efecte aproape fantastice. De pildă, o cupă adâncă având ornamentul sub formă de flacără, este decorată cu un şnur de lut, modelat, plisat într-o combinaţie de linii asemănătoare circumvoluţiunilor cerebrale.

Vasele care prezentau pe lângă forma lor stranie, torsionată, numeroase orificii perforate, au făcut să se presupună că ar fi fost obiecte de cult pentru fumigaţii. De la cordajele folosite derivă de fapt şi denumirea ceramicii şi a epocii întregi: *jōmon* = „desen cu ajutorul coardei". Cât priveşte „forma", amintim de figurinele antropomorfice care prezintă caricaturizări ale detaliilor anatomice cum ar fi ochi bulbucaţi, protuberante perioculare, ca nişte ochelari de cosmonaut, excrescenţe care explodează în dreptul gâtului, abdomene crestate sau scobite, curburi exuberante. Figurinele dau aceeaşi impresie curioasă de împletitură şi noduri. Statuetele de femei imaginate cu trăsături care subliniază fecunditatea, sau obiecte cu sugestie falică, trebuie să fi avut rosturi magice.

Desenul, în general, ca o trăsătură de unire a tuturor contururilor, aminteşte de ondulaţia apei mării, dovadă că omul perioadei Jōmon era tributar şi lumii acvatice de unde îşi scotea, probabil, o parte din hrană şi spre care se îndrepta poate istoria sa străveche, a eventualelor migraţii.



Dacă ar fi să sistematizăm perioada Jōmon, ar trebui să-i definim 5 etape: 1. Jōmon iniţial, nesemnificativă din punctul de vedere al artei, 2. Jōmon timpuriu, în jurul anului 3.000 î.Hr. caracterizat prin vasele marcate cu cordaje, aşa-zisele vase de tip Ikusa-Daimaru găsite în sudul districtului Kantō, 3. Jōmon de mijloc, cu vase ceramice ce se aseamănă în mod ciudat cu cele din Noua Guinee, desigur o similitudine întâmplătoare, 4. Jōmon târziu cuprins între anii 2000-1000 î.Hr. şi 5. Jōmon final care precede imediat perioada *Yayoi* şi care, pe lângă o ceramică deja cunoscută, s-a caracterizat prin folosirea uneltelor din piatră

Tot preistoria a fost martora ceramicii Yayoi, esenţialmente funcţională, cu rădăcini în cea a sfârşitului de Jōmon. Yayoi este o localitate mică de lângă Tōkyō unde în anul 1889 s-a găsit pentru prima oară ceramică de acest tip, destul de rafinată, ornată uneori cu incizii, cu zgârieturi de pieptene, paralele, oblice, sinuoase, cu un cordon perlat în jurul vasului, sau chiar cu măşti omeneşti. Adeseori, forma alungită a unui vas Yayoi sugerează corpul omenesc şi ne face să ne gândim că utilitatea lui era destinată ritualurilor religioase şi nu de folosinţă curentă. Influenţa coreeană pare convingătoare, cu atât mai mult cu cât motivele decorative sunt realizate cu ajutorul dinţilor de pieptene. Preferinţa marcată pentru simplitate la vasele Yayoi se situează în contrast evident cu ornamentaţia abundentă a vaselor de tip Jōmon. De altfel, olăritul Jōmon era făcut simplu, cu mâna liberă şi a păstrat un caracter sculptural, pe câtă vreme olăria Yayoi a făcut saltul tehnic spre folosirea roţii olarului.

La rândul ei, olăria Yayoi a determinat naşterea celei numite simplă şi eficace. Ulterior, apare o ceramică a vaselor de tip *Haji* tributară, ca tehnică şi ca înfăţişare, celei chineze. Până prin veacul al V-lea, prin intermediul regatului Silla din peninsula coreeană, se scurg spre Japonia modelele strălucite ale ceramicii chineze.

Până la sosirea în Japonia a artizanilor coreeni în secolul al VII-lea, ceramica niponă nu a fost decât un meşteşug producător de vase modelate dintr-o materie primitivă, în forme grosolane, pentru nevoile casnice de fiecare zi. Până în secolul al VIII-lea, produsele olăriei japoneze erau departe de a fi vernisate (acoperite cu *vernis*, acea peliculă de răşină protectoare), cât despre porţelanuri, nici nu putea fi vorba. Ceramica, aşadar, nu era încă artă ci doar un meşteşug artizanal. Pentru a completa paranteza de mai sus, adăugăm că un cleric din veacul al Vll-lea, Gyōgi Bosatsu, a făcut tentativa de a crea vase din argilă, dar rezultatele sale au rămas nişte grosolane cupe negre sau brune pentru ceai. În secolul al XIII-lea, obiectele ceramice din Seto, sau aşa-zisele porţelanuri albastre ale lui Shonzui (secolul al XVI-lea) ce voiau să le imite pe cele chineze, nu prezintă decât un interes arheologic, nicidecum artistic. Începând abia cu secolul al XVI-lea ia naştere ceramica japoneză cu valoare de

artă.

Revenind asupra istoricului ceramicii de pe pământul nipon, menţionăm că în epoca Nara, curtea face cunoştinţă şi asimilează elegantele vase în trei culori *(sansui)*, adică cele în alb, galben şi verde, ale dinastiei chineze Tang. Deşi mai târziu, în perioada Heian, lipsa contactului cu lumea chineză a făcut ca dezvoltarea ceramicii să stagneze, în compensaţie s-a ridicat la alt rang tehnica prelucrării lacului, dobândind treptat frumuseţe plastică. Rezistenţa lacului se potrivea de minune la confecţionarea vaselor incasabile atât de necesare ritualurilor funerare (în vasele de lac se păstra cenuşa morţilor).

În perioada Kamakura japonezii manifestă interes pentru ceramica dinastiilor chineze Song şi Yuan. În templul Engaku din Kamakura se păstrează extrem de multe picturi şi piese ceramice provenite din China. Cele mai îndrăzneţe erau şi mai îndrăgite (ne referim la vasele smălţuite, în culori sumbre sau cu striuri longitudinale). Preţuite erau şi *celadoanele* verzi, pe care japonezii încearcă să le reproducă la fel sau chiar mai frumoase decât cele chineze. O ispită pentru olarii japonezi a fost şi olăria de culoare cafeniu închis numită *temmoku.*

Ceremonia ceaiului a influenţat considerabil orientarea ceramiştilor niponi. Se căuta simplitatea, sobrietatea, apropierea de natură, de aceea produsele se exprimă în volume pline, dintr-o materie mai întunecată, chiar sumbră. Bolurile nu au luciu, suprafaţa lor granuloasă oferă o mai mare „aderenţă" de palmele care ţin cupa de ceai. Sunt bolurile *raku (raku-yaki)* pe placul celor doi faimoşi seniori feudali militari Nobunaga şi Hideyoshi. Cuptoarele de la Seto, nu departe de Nagoya de azi („porţelan" în limba japoneză se numeşte *setomono***,** adică *seto* de la numele localităţii plus *mono* = obiect), nu mai contenesc să coacă boluri tip *raku,* cum procedează de altfel şi cele din Shino sau Oribe, cele din Imibe, Tamba, Shigaraki, Iga sau Tokoname.

În anul 1223, un olar japonez pe nume Kato Shirōzemon, cunoscut şi sub numele Tōshirō, pleacă în China unde rămâne 6 ani pentru a studia arta ceramicii. Reîntors în Japonia se stabileşte la Seto (localitatea va dobândi o faimă excepţională în perioada imediat următoare).

Cu timpul, gama cromatică nu mai rămâne atât de austeră, îşi lărgeşte paleta, recurge chiar la decoraţii florale. O schimbare mai importantă în evoluţia ceramicii se petrece odată cu reîntoarcerea lui Hideyoshi din prima sa expediţie coreeană eşuată. Dacă teritorii nu a dobândit, shōgunul a adus cu sine un număr de meseriaşi coreeni, printre care şi olari, ca prizonieri sau porniţi de bunăvoie spre alte pământuri mai promiţătoare. Mai târziu, Shimazu Yoshihiro avea să aducă, în anul 1596, la Satsuma, peste o sută de coreeni pricepuţi la diferite meşteşuguri şi arte. Întreaga perioadă Momoyama a folosit ceramica pentru ceremonia ceaiului între care vasele *shino,* albe cu smalţ verde, cele *oribe* foloseau smalţul verde închis, iar *karatsu* imitau vasele coreene ale dinastiei Yi. Vasele *raku* se distingeau printr-un negru stins sau brun închis. Cele mai tipic japoneze au fost probabil cele numite *bizen* realizate din argilă roşietică fără smalţ.

Olarii coreeni ai dinastiei Yi se instalează în insula Kyūshū la Karatsu, în provincia Hizen şi dezvăluie japonezilor tainele meseriei lor. Tehnica poteriei coreene consta în acoperirea cu smalţ a unei suprafeţe de nuanţă gri sau ocru. Smalţul era opac (numit *namako***)** sau de sub transparenţa sa nu tocmai perfectă lăsa să se vadă desenele întunecate produse de picăturile de oxid de fier. Jocul de lumini şi umbre putea să sugereze eleganţa unui frunziş. Rezultau un fel de picturi cu grad mare de

abstractizare, aşa-numitele *e-karatsu.*

Olăria „vernisată", acoperită deci cu smalţ, va primi numele de *faianţă,* nume de origine italiană.

Între 1545-1615 a trăit Furuta Oribe, mai cunoscut ca Shigenari, un celebru maestru al ceremoniei ceaiului. El a îndrumat lucrătorii din Seto şi de la Mino obţinând remarcabile şi variate produse necesare ceaiului. În timpul coacerii vaselor, întâmplarea a dat naştere, accidental, unor plesnituri ale învelişului. Eroarea de tehnică a generat un nou stil mult apreciat. „Crăpăturile" reprezentau în ochii amatorilor drumurile întortocheate ce trebuiesc străbătute de om în timpul vieţii, sau aminteau de alte crăpături apărute în carapacea broaştelor ţestoase sub acţiunea focului, crăpături folosite în scop divinator. Amestecul realului cu fantasticul stimula imaginaţia oamenilor în căutările lor pentru dobândirea frumosului.

În perioadele Momoyama şi Edo, tipurile reprezentative de ceramică au fost *setoguro* (sau *seto negre*), *shino, kiseto* (*seto galben*) şi *oribe*. Desenul aplicat şi formele sunt complicate, somptuoase, variate.

Chōjirō dezvoltă o nouă artă în străvechea preocupare a olăritului, aceea a bolurilor pentru ceai specific japoneze numite *raku chawan,* spre deosebire de cele tradiţionale chineze, *tenmoku chawan* sau coreene, *korai chawan.*

Epoca Edo a îndrăgit în ceramică fineţea, meticulozitatea şi ambiţia de a reda cât mai fidel cu natura amănuntele desenului de pe vase.

Cu 300 de ani mai târziu după Kato Shirozemon, un alt olar, Shonzui, studiază şi el porţelanurile chinezeşti după care se reîntoarce în Japonia şi se stabileşte la Arita unde fondează celebra fabrică de ceramică din provincia Hizen. În anul 1605, coreeanul Risampei descoperă la Izumiyama, în districtul Arita, zăcăminte extrem de bogate de pământ pentru porţelan şi face din Hizen centrul industriei ceramice din Japonia.

Secolul al XVI-lea devine începutul înfloririi ceramicii japoneze. Odată cu folosirea pastei fine de porţelan şi cu însuşirea tehnicii chineze a picturii „la foc mic" sub învelişul de smalţ **(***sometsuke***)** sau pe suprafaţa smalţului **(***uwaetsuke***),** ia naştere produsul numit *kakiemon-te,* element de referinţă în istoria ceramicii. Numele porţelanului provine de la celebrul Kakiemon, şi el unul dintre cei care au lucrat la Arita. Meritul lui Kakiemon rămâne acela al introducerii în Japonia a artei decorării emailate a porţelanurilor.

Prea multe lucruri despre Sakaida Kakiemon (1596-1666) nu se ştiu. Un unchi al său, dar şi descendenţii celebrului artist, îi continuă opera şi dau naştere, în timp, la mai multe mici capodopere. Au existat două „stiluri" Kakiemon, unul numit „stil de brocart", cu decoraţie pe smalţ cu motive tricolor (roşu, verde şi albastru) şi altul „stil de brocart sub smalţ" în care se utiliza oxidul de cobalt. Kakiemon s-a inspirat în desenele sale (flori, păsări, stânci etc.) din pictura epocii. În era Shōhō (1644-1647), kakiemonurile şi producţia de la Imari se vor îndrepta spre export în Europa. Primele exemplare care vor ajunge în Olanda şi în alte părţi vor stârni entuziasme de nedescris; în anul 1664 Olanda a importat din Japonia aproape 15.000 de piese din porţelan.

Dacă printre mărfurile ceramice fabricate la Arita cele mai frumoase au fost produsele kakiemon (porţelan cu corpul de un alb foarte pur şi desenele în email colorate strălucitor), cele mai rafinate şi mai greu de găsit au fost porţelanurile numite *nabeshima,* după numele familiei unui daimyō. Aveau decor floral şi alte motive desenate savant. Nu se exportau. Criticii sunt de părere totuşi că porţelanul cel mai valoros şi mai tipic pentru sensibilitatea japoneză a fost cel numit *kutani mai ales aokutani* decorat cu email verde închis. Emailurile roşu, verde şi muştar exprimau o anumită vigoare sumbră şi virilă.

Remarcabile prin înfăţişarea lor bine individualizată au fost vasele *chajin* în email gri, brun şi alb care au derivat din tradiţia Song, *hakeme* cu desene „pieptănate", *koyomide* realizate în „manieră de calendar", *mishimade* cu incrustaţii de alb şi negru pe fond alb, amintind foarte bine de scrierea hieroglifică şi *akae* care a imitat ceramica albastră a dinastiei chineze Ming.

Trebuie să spunem că cel mai important dintre maeştrii ceramişti japonezi, cel care a născocit faianţa emailată a fost Ninsei. El a înnobilat cu graţie şi armonie a proporţiilor întreaga artă a ceramicii. Ninsei, autorul porţelanului specific japonez, a fost creatorul faianţei numite *awata*

(primele produse şi-au făcut apariţia prin anul 1650) dar şi a altor varietăţi ca Kyomizu, *gojō-zaka* şi *iwakura-yaki*. Ninsei a înfiinţat cuptorul de la Mimuro. Acolo, abilitatea sa extraordinară i-a permis să obţină piese cu volum sculptural. Genialitatea şi-a demonstrat-o îndeosebi în folosirea culorilor, fie că era vorba de argintiu sau auriu, fie că din mâna lui se năştea cromatica lumii vegetale luxuriante, asemănătoare paravanelor pictate ale epocii Momoyama. Senzaţia de profunzime, cu totul nouă, Ninsei o obţinea pictând deasupra smalţului după ce dedesubt întindea un fard viu colorat.

Aproape la fel de vestit ca Ninsei a fost Kenzan (1663-1743), fratele mai în vârstă al pictorului Korin. Ogata Kenzan, elev al celebrului Nonomura Ninsei, nu a fost numai un maestru al penelului ci a izbutit să aplice o tehnică savantă în ceramică graţie căreia a realizat bolurile de ceai cunoscute sub numele de „frumoasele nopţii" (*yūgao),* numele ales după titlul unui capitol din *Genji monogatri.* Desenul său a fost întotdeauna viu şi a constat în peisaje, pomi, flori, ierburi, toate creionate cu spontaneitate şi cu mare forţă de expresie.

Un porţelan ceva mai particular se fabrica pe la anul 1665 în cuptoarele din Bingo, din apropiere de Hiroshima; se lucra în spiritul produselor de la Arita şi se obţinea un smalţ roşu numit *himetaniyaki*.

În localităţile din sud, în Satsuma, Osumi şi Shimazu se obţin porţelanuri adevărate. La Kinrande se născocesc vase la care desenele extrem de fine, în negru sau auriu, sunt dublate de „crăpături".

Printre creatorii ceramişti demni de menţionat ar mai fi Okuda Eisen şi Kasuke, elevul său, Hōzan de la fabrica Awata şi elevul său Aoki Mokubei (secolul al XIX-lea), Eiraku Hōzen şi fiul său Wazen, precum şi Ninami Dōhacho II care a imitat ceramica veche.

Ceramica din Hizen şi-a păstrat superioritatea dobândită până spre sfârşitul secolului al XVIII-lea. Centre ceramice importante au mai fost la Kaga, cunoscut pentru porţelanurile *Kutani* (bogate în decoraţii roşii şi aurii) şi la Kyōto, cu faianţa sa *raku*, asociată ceremoniei ceaiului.

În localitatea Kaga (actuala Ishikawa-ken) a mai lucrat şi Gotō Saijirō (1664) care s-a iniţiat în tainele ceramicii la Arita. Aşa-numitele „vechile kutani" (*ko-kutani)* au fost extrem de variate ca formă şi culoare. Se pot grupa după decoraţie în două stiluri, unul inspirat de ceramica venită din China, mai descriptiv, mai apropiat de lumea concretă a florilor, păsărilor, insectelor pe care o şi reproduce pe un fond alb, pur, altul în manieră japoneză, cu tendinţă spre abstractizare. Stilul japonez folosea elemente geometrice (curbe, linii, triunghiuri) într-un dans care întreţăia planurile şi aducea sugestii neaşteptate.

Între anii 1750-1843 sunt preferate vasele „albastre de Michawaki" din domeniul Hirado (Hizen). Putem socoti ca o perioadă de glorie intervalul dintre aceiaşi ani şi pentru motivul că atunci îşi fac apariţia porţelanurile cu crăpături cunoscute sub numele de „vechile Satsuma", deşi ele nu erau deloc arhaice, efectul de obiect străvechi venind de la tehnica abil aplicată. Epoca de aur a faianţei Satsuma rămâne cuprinsă cam între anii 1800-1850.

Tot în secolul al XIX-lea,

la Kyōto, Zengoro Hōzen izbuteşte să reproducă extrem de fidel piese de ceramică celebră în aşa fel încât diferenţierea de original era imposibil de făcut.

Demne de remarcat sunt şi porţelanurile din Owari, de o mare varietate. Se pare că această localitate este una dintre cele mai vechi în meşteşugul ceramicii. În altă parte, însă, la Bizen, de pildă, ceramica nu s-a rezumat la fabricarea vaselor ci s-a extins la crearea de figurine din porţelan. Tema aleasă de meşteri era aceea a humorului delicat, iar printre figurine se puteau întâlni adesea zeităţi cunoscute, păsări ciudate, lei. La Banko se realiza un porţelan subţire, lucios, remarcabil prin formele fanteziste alese pentru obiecte de folosinţă curentă, cum ar fi ceainicele. O faimă reală şi-a dobândit-o faianţa de Awaji, reprezentată de piese mici monocrome, cu nuanţa galbenului viu sau a verdelui crud. Citabile ar mai fi produsele din Sōma, ceşcuţele fine şi subţiri denumite „coajă de ou" din Mino şi porţelanurile din Takatori, Izumo sau Yatsushiro.

Ambiţia ceramiştilor japonezi a fost aceea de a crea cât mai original, mai sugestiv şi mai adecvat obiectele necesare ceremoniei ceaiului. Mai precis, bolul prezenta interesul cel mai mare. Bolului de ceai i se cereau mai multe calităţi. El trebuia să poată fi manipulat uşor, pipăit, privit pe toate feţele. După ce se bea ceaiul, participanţii la ceremonie obişnuiau (ca o regulă!) să rotească în palmă obiectul fragil cu încetineală şi atenţie. Simţul tactil percepea fie o rugozitate aderentă, fie o alunecare dulce a smalţului, conturul rotund-oval al cupei şi multe alte amănunte rezultate din sobrietatea formei sau din distincţia cromatică a acestei ceramici inconfundabile. Din ceramica epocii Tokugawa destinată ceremoniei ceaiului se desprind câteva produse aparte: *shitoro* din Totomi, *zeze* din Omi, *akagawa* din Yamato, *kosōbe* din Setsu, *asahi* din Yamashiro, *takatori* din Chikuzen şi *agano* din Buzen.

Asupra ceramicii japoneze a început să se manifeste în ultima perioadă de timp influenţa gustului european. Ca rezultat, vasele japoneze îşi încarcă decoraţia peste măsură şi pierd din valoarea artistică. Mai mult decât atât, necesitatea industrializării adevărate a produselor datorită consumului tot mai sporit, a avut ca urmare o şi mai mare scădere a gustului artistic.

Câteva cuvinte despre tehnica aparte a *cloisonné*-ului sunt necesare pentru a întregi imaginea ceramicii japoneze. Arta cloisonné-ului şi-a făcut apariţia în Japonia după secolul al XVI-lea dar perfecţiunea a atins-o abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Suportul, vasul propriu-zis, este din metal. Pe acesta se aplică o reţea subţire din cupru sau alamă sudată ca un mozaic. Reţeaua dă naştere unei celularităţi ca un fagure iar spaţiile astfel create sunt umplute cu o pastă de email colorat la alegere. Vasul este supus coacerii ca orice altă ceramică dar şi lustruirii până când suprafaţa lui devine nu numai lucioasă ci şi foarte dură. Arta aceasta s-a dezvoltat mai ales în oraşele Kyōto, Tōkyō şi Nagoya.

Dacă unele culori alese de ceramist ni se par bizare, trebuie să observăm că ele apar în resturile lavelor vulcanice dar şi în solul craterelor izbit de magna eruptivă. Inspiraţia poate veni de oriunde în Japonia, ea e bogată în vulcani şi în stânci abrupte care mărginesc golfuri primejdioase; oceanul oferă culorile mărgeanului, ale sidefului, ale scoicilor sau ale epidermei vieţuitoarelor din adâncuri. Toate aceste izvoare pot explica pe deplin formele noi, cu linii expresive, culori amuzante şi rafinamente surprinzătoare.

Ceramica japoneză şi-a trăit aventura estetică de-a lungul veacurilor şi a atins culmi ale izbânzii artistice mai ales atunci când, ţinând seama de specificul nipon, a răspuns nevoilor lui filozofice. Ceramica, produs fragil, sensibil, a devenit simbolul precarităţii lucrurilor, a efemerului, aşa cum în altă arie de manifestare a gustului artistic, japonezul a ştiut mereu să slujească aceeaşi idee. Un produs de înaltă calitate l-a impresionat pe japonez pentru că a aflat în el materia însufleţită de gândire şi a situat pe picior de egalitate pnvitorul-fiinţă cu obiectul-abstracţie. Înrudirea pe plan superior, spiritual, al produsului şi al producătorului a valorat întotdeauna cel puţin cât o justificare a existenţei.

O altă artă decorativă, meşteşugărească, nu cu dezvoltarea fantastică a ceramicii dar cu performanţe de excepţie a fost şi este *arta lăcuitului.* Atât sursa lacului, arborele secretor de răşină, cât şi arta de prelucrare îşi au originea în China. Arborele, *Rhus Vernicifera,* se bucură de condiţii excelente în Japonia pentru a creşte şi a produce răşina. Crestarea pomilor lasă în intervalul aprilie-octombrie să se scurgă o sevă care va fi tratată cu alte câteva substanţe pentru obţinerea varietăţilor de lac. Cel mai adesea, se amestecă fie cu făină de grâu sau cu argilă *(sabi),* fie cu pulbere provenită de la olărit *(jinoko).* Mai rar, adăugirile pot fi şi terebentina, pilitura de fier, cărbunele de lemn.

Pe la sfârşitul secolului al XV-lea s-a constituit o primă şcoală a lăcuitului. Shōgunul Ieyasu (1542-1616) înfiinţează la Edo o şcoală care va fi condusă de familia Koma timp de 11 generaţii. Aici incrustaţia cu aur capătă un nou impuls. Şi la Kyōtoia fiinţă o altă şcoală aflată pe mâna familiei Kajikawa. În secolul al XVII-lea, celebrul caligraf şi făurar de săbii Kōetsu s-a dovedit şi un remarcabil meşter în tehnica lacului.

În epoca Tokugawa, după războaiele secolului al XVI-lea, arta lăcuitului a cunoscut o renaştere stimulată şi de existenţa unor pictori iluştri, cum ar fi Ogata Kōrin (1658-1716). O altă figură însemnată în arta lăcuitului a fost Kōami Nagashige (1839). În secolul al XVII-lea se face încercarea de a se obţine, cu ajutorul lacurilor colorate, efectele produse de pictură. Tradiţia continuă să fie păstrată în arta lacului; apogeul se atinge pe la anul 1700, dar produsele de înaltă valoare şi de mare rafinament artistic vor fi realizate până la începutul secolului al XIX-lea. Unul din cei mai mari artişti ai lăcuitului a fost Shibata Zeshin (1807-1891).

Pot fi lăcuite obiecte diferite ca formă şi ca structură. Suportul a fost uneori metalul, dar cel mai adecvat rămâne lemnul. Se aleg specii de lemn cum ar fi *hinoki, kiri* sau tuia. *Cryptomeria japonica* (lemnul de *sugi)* şi *Planera japonica (keyaki)* sunt potriviţi pentru fabricarea obiectelor de menaj, boluri, platouri etc, fiind deosebit de rezistenţi la căldură.

Tehnica de aplicare a lacului nu era simplă. Nevoile zilelor noastre au redus la maximum, în dauna calităţii, desigur, succesiunea operaţiilor de lăcuire. Clasic, se proceda la început prin acoperirea suprafeţei obiectului-suport cu un strat de cârlţi amestecat cu clei, peste care se aplica prima peliculă de lac. Mai apoi se adăuga o pânză foarte subţire din cânepă. În felul acesta se obţinea un suport, un „schelet" deasupra căruia se depuneau succesiv mai multe straturi de lac. Între o aplicare şi alta se aştepta uscarea perfectă a ultimului strat. Existau chiar dulapuri speciale pentru uscat, numite *muro*, aranjate într-un microclimat cald şi umed (la temperatura cuprinsă între 38° şi 44°). În final, suprafaţa se lustruia cu ajutorul unei pietre dar nu era suficient, migala artizanului mergea mai departe şi, cu o perie făcută din corn de cerb, se dădea ultima strălucire. Abia de aici încolo se concepea un desen ornamental care urma să fie incrustat în suprafaţa lacului prin pudrarea cu pulbere fină de aur *(maki-e)*, argint în particule *(hyō-mon)* sau cositor. Incrustaţia sidefului se numea *raden*. După nivelare, cu ajutorul pensulei se aplica un strat şi chiar două de înveliş protector, strat transparent dar rezistent numit *suki-urushi*. O altă netezire-frecare cu cărbune de lemn încheia extrem de sofisticata activitate a lăcuitorului. Strălucirea era perfectă, obiectul obţinut, o operă de artă. Ca variantă a incrustaţiilor, se putea renunţa la pulberile metalice pentru introducerea în „carnea" lacului a delicatelor stamine de flori, nervuri de frunze sau alte elemente de aceeaşi substanţă.

Tehnica laborioasă a împiedicat generalizarea artei lăcuitului dar nu a ţinut în loc atingerea unor performanţe echivalente capodoperelor. Arta aceasta a rămas în tradiţia japonezului şi o cultivă cu nedisimulată plăcere, cu neîntrecută măiestrie. Lacul, lucrat artizanal, era adeseori un monopol de familie. De pildă, lacurile sculptate de la Kamakura (*kamakura-bori),* care erau o interpretare japoneză a lacurilor roşii de China, au fost inaugurate în Kō-yen la sfârşitul secolului al XIII-lea, meşterul fiind un fiu al marelui sculptor Unkei.

Vârsta de aur a lacurilor a fost perioada Kamakura. Declinul meşteşugului a survenit în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a celui de al XlX-lea.

În perioada Edo, lacul s-a întrebuinţat la confecţionarea unor variate obiecte; mai neobişnuite au fost palanchinele, altarele budiste, diferitele decoraţii ale stâlpilor şi pereţilor din temple. La polul opus ca mărime, o puzderie de produse făcea deliciul amatorilor. Printre ele menţionăm: pieptenii, ornamentele pentru pus în păr, cutiuţe şi vase. Cutiile, mai cu seamă, beneficiau de tehnica incrustaţiilor cu pudră de argint şi aur sau de pictură încorporată în lac. În mod deosebit trebuie să amintim de cutiile pentru medicamente numite *inrō*, de formă cilindrică, aplatizată, compartimentate de regulă în 5 spaţii, echivalente ale unei farmacii portative. *Inrō*-urile, legate cu un cordon la care se fixa o bulă din lemn sau din fildeş *(ojime),* se legau de o piesă finală definitorie pentru arta japoneză: *netsuke.* Alături de alte obiecte folositoare ca tabachera, cutia pentru pipă, instrumentele de scris (pensulă, tuş de China), toate purtate la cingătoare, netsuke-ul a suferit extraordinare diversificări artistice. Fie din lemn, din bambus, coral, scoică, metal, cristal de stâncă, emailuri, corn de bou, fildeş sau oricare alt material, măruntul obiect devenea, în mâinile unui sculptor abil, obiect de artă; caricatural, humoristic, realist, legendar, religios, subiectele alese încântau ochiul, satisfăceau gustul estetic al purtătorului ca şi al celorlalţi. Folosirea *netsuke*-urilor a început în secolul al XVII-lea şi a durat până la căderea shōgunatului Tokugawa. Asupra produsului sculptural *netsuke* vom mai reveni.

Dintre materialele supuse încercărilor cu scopul de a încânta privirea, nimic mai efemer, mai fragil şi mai maleabil ca hârtia. Japonezii au făcut din practica plicaturării, a împăturirii semnificative a hârtiei, o artă meşteşugărească de excepţie: *origami.*

Poate că îndeletnicirea de a fabrica forme şi siluete din hârtie este una dintre cele mai vechi din

Japonia. Dar, nu numai atât. Plicaturarea hârtiei este aproape singura artă legată de religia shintōistă autohtonă, artă a insulelor nipone. Celelalte sunt tributare, mai mult sau mai puţin, lumii chineze, budismului etc. Se pare că prin secolul al IV-lea japonezii realizau din suprafeţe de hârtie pătrate sau dreptunghiuri, prin tăiere şi împăturire, nişte forme utilizate ca reprezentări simbolice ale unui spirit sau ale unei zeităţi. Asemenea simboluri slujeau ca obiecte de practicare a cultului strămoşesc. Ele erau atârnate în Marele Sanctuar Imperial de la Ise (*Kotai Jingu)*. Mai târziu, produsele din hârtie au fost folosite şi la alte ceremonii fie religioase, fie parareligioase. Până şi în zilele noastre, un rudiment de *origami* religios poate fi întâlnit în obiceiul de a oferi ca dar, în ocazii speciale, a aşa-ziselor *mokuroku-tsutsumi*. Este vorba despre nişte bucăţi de hârtie împăturită. O altă formă cu destinaţie ceremonială a rămas valabilă încă; este aşa-numita *orinoshi* care constă într-o panglică împăturită într-o bucată de hârtie ataşată la un cadou, cu prilejul căsătoriilor sau funeraliilor. Forma obţinută prin împăturire hexagonală, cu latura superioară mai largă şi cu cea inferioară mai îngustă, aminteşte de amuleta divină (lama unei halebarde numite *shimpu*) aflată la orice sanctuar shintō dar mai ales la Kotai Jingu. *Orinoshi*, în rol de talisman, invocă bunăvoinţa zeului şi doreşte ca darul să fie binecuvântat. În sfârşit, un ultim vestigiu de origami religios ar fi *senbazuru*, tradus prin expresia „o mie de cocori". O credinţă veche afirmă că cel care va izbuti să împăturească o mie de cocori din hârtie va primi drept răsplată din partea zeilor împlinirea unei dorinţe. Un roman al faimosului scriitor Yasunari Kawabata deţinător al Premiului Nobel pentru literatură (1968), intitulat chiar „Senbazuru", a fost tradus la noi sub titlul „Stol de păsări albe". Noţiunea *senbazuru* necesită o mai largă disecţie decât cea potrivită în această pagină, de aceea, vom reveni asupra ei.

Împăturirea hârtiei, arta *origami* (de la *ori* = a îndoi şi *kami* = hârtie), combinând o multitudine de suprafeţe şi linii, realizează siluete de animale şi păsări dar şi de plante sau obiecte. În ultima instanţă, origami creează chiar forme sau figuri fără un contur cunoscut sau lesne de descris, aşa cum sculptorii creează formele abstracte. Nu numai siluetele uşor de recunoscut sau cele cu un desen coerent ci şi cele abstracte au o influenţă favorabilă asupra imaginaţiei. Practica origami-ului stimulează gândirea şi fantezia, dezvoltă simţul tactil, adânceşte intuiţia despre forma *esenţială* conţinută într-un obiect. Obiectele sunt reduse, simplificate până la câteva trăsături definitorii, la liniile cele mai pure, mai elementare, aşa cum un desenator înzestrat reuşeşte să creioneze o lume întreagă printr-o caricatură de trei linii.

Origami este o artă la îndemâna oricui, poate fi practicată oriunde, nu necesită nici un fel de instrument (s-a renunţat de mult la foarfece), ci doar răbdare, manuabilitate, instruire prealabilă, adică numai lucruri lesne accesibile. Limbajul figurinelor din hârtie nu are nevoie de nici un dicţionar, escaladează barierele lingvistice şi se dovedeşte un minunat mijloc de comunicare între oameni. Desigur, ne-am referit la origami practicat în scop distractiv. În afară de origami religios, de origine foarte veche, se poate spune că cel distractiv datează de multă vreme. Încă din perioada Heian (794-1191), femeile şi copiii se îndeletniceau cu împăturitul hârtiei. Mai târziu, în perioada Muromachi (1338-1573), s-au folosit foarfecele sau alte instrumente pentru tăiatul hârtiei. Astfel, se obţinea diversificarea formelor de împăturire. Înspre sfârşitul perioadei Edo se înregistrau peste 70 de forme devenite tradiţionale. Printre ele amintim de cocori, broaşte, berze, baloane şi corăbii.

Origami fiind o artă tradiţională, japonezii o practică şi astăzi cu stăruinţă, ba fac tot posibilul să

atragă şi alte ţări în această preocupare. Întotdeauna i-au dat mare importanţă, ca dovadă că între anii 1930-1950 a fost ridicată la rangul de disciplină şcolară în ideea că stimulează elevilor înţelegerea formelor geometrice, a interdependenţei între linii când acestea se organizează într-un univers spaţial. Nu se poate nega faptul că frecventarea formelor furnizate de origami dezvoltă intelectul, gândirea ştiinţifică şi stimulează educaţia estetică. O particularitate a obiectelor origami vine în contradicţie, totuşi, cu principiile estetice ale japonezului. Este vorba despre simetrie. Am mai avut prilejul să o spunem, japonezul îndrăgeşte *asimetria,* or origami, prin forţa lucrurilor, produce numai simetrie. Excepţia aceasta nu scade din forţa de sugestie a micilor obiecte fragile iar meşteşugul în sine a devenit cu timpul o artă populară şi de tradiţie.

Origami-ul modern nu se foloseşte decât de o coală de hârtie colorată pe o singură parte, fără nici o tăietură, lipici sau desen. În cazurile speciale, când se intenţionează o creaţie aparte, se recurge la hârtie de calitate deosebită cu coloraţie adecvată temei alese. Există, de pildă, o hârtie specială numită *urauchi,* căptuşită pe o parte cu un lipici extrem de rezistent la eroziunea timpului sau a insectelor. Cu asemenea hârtie, împăturirea este laborioasă, recurge la „înmuierea" şi apoi la uscarea ei etc. De regulă, însă, hârtia pentru origami simplu este de formă pătrată cu latura de 15 sau 20 cm. Nu sunt excluse şi alte forme ca cea dreptunghiulară, triunghiulară, pentagonală, hexagonală, circulară, semicurculară, eliptică sau în fâşii lungi şi dreptunghiulare.

În viaţa de toate zilele, produsele de origami au un rol decorativ pentru interioare (lămpi, bibelouri, abajururi) şi pot deveni accesorii ale vestimentaţiei (ex: broşe, ornamente de păr etc). Uneori, îndemânarea meşteşugului origami produce cupe, farfurii, cutii cu forme ciudate, şerveţele ornamentale. Din hârtie, japonezii au mai fabricat evantaie, paravane culisante, lampioane, mături, umbrele, sfori, covoare etc.

S-au păstrat metode anume de împăturire a hârtiei, socotite astăzi clasice, iar în manuale, cărţi de iniţiere în origami şi reviste care tratează subiectul se folosesc semne convenţionale de pliere a hârtiei, constând în puncte, linii, săgeţi, spirale şi curbe. Dintre metodele clasice am aminti împăturirea în formă de buzunar şi cea în formă de cârlig. Obiectele rezultate exprimă prin excelenţă o *formă* iar frumuseţea rămâne de ordin spiritual.

Obiectul din hârtie, spre deosebire de cel din piatră, este perisabil. El nu poate sluji pentru a dura un monument consacrat eternităţii. Viaţa hârtiei cu forma ce o îmbracă este pasageră, creează doar un moment de bucurie estetică, dincolo de care se păstrează doar memoria esenţelor. Dimensiunea interogaţiei omeneşti în faţa formelor de hârtie este cu mult mai mare decât cea provocată de un produs etern. Ceea ce se pierde în durată, se câştigă în acuitatea trăirii estetice.

În afara împăturirii, a artei *origami,* hârtia a folosit scopului celui mai cunoscut şi firesc: însemnarea gândului omenesc. Spre deosebire de occidentali, japonezul caligraf (scrierea, la origine, a însemnat caligrafierea cu penelul), a întrezărit în semnul său ideografic semnificaţii cu mult mai ample decât acelea sădite într-o simplă literă latină. Iată de ce grija pentru forma estetică, pentru înfăţişarea scrisului său l-a condus spre nevoia de a avea o hârtie potrivită. Japonezul şi-a fabricat o varietate nesfârşită de hârtie pentru scris. Mai groasă, mai subţire, transparentă, albă sau în diferite nuanţe, hârtia a primit şi osebite forme sau dimensiuni. Iată, de pildă, hârtia albă dreptunghiulară, aproape pătrată, numită *kaishi* sau *shikishi* era tocmai potrivită pentru caligrafierea ideogramelor şi a

poemelor japoneze în 31 de silabe *(waka).*

Prin veacul al X-lea, „hârtia de buzunar" *(kaisha) i*ntra bine în manşeta kimonoului ca un carnet de note al zilelor noastre. O idee nouă sau un poem inspirat pe moment erau notate imediat pe hârtia scoasă din cutele îmbrăcămintei.

Picturile se realizau mai bine pe hârtia *shikishi* în timp ce poemele *waka* sau *haiku* (de numai 17 silabe) îşi aveau hârtia adecvată, aşa-numita *tanzaku,* mai groasă şi mai alungită. Sub numele de *semmen* era cunoscută hârtia cu formă de evantai, pe deplin potrivită unei miniaturi pictate sau unei poezii scurte.

Nu este inutil şi nici lipsit de interes să consemnăm câteva date despre *meşteşugul broderiei.* Şi această îndeletnicire a venit din China prin secolul al XIII-lea. La Kyōto, se practica mai ales în legătură cu îmbrăcămintea bărbătească. Abia mai târziu, după secolul al XVII-lea, broderia s-a folosit în vestimentaţia femeilor. Brocarturile slujeau la ornarea costumelor preoţeşti. Broderiile înfrumuseţeau centurile strânse peste kimonouri, vestitele *obi,* dar şi paravanele din interioare sau kimonourile pentru ceremonii. Meşterii ţesăturilor nu se dădeau în lături să se inspire din pictorii celebri cum ar fi Hokusai sau Toyokuni. Deşi se pretindea că cele mai izbutite broderii le-au realizat bărbaţii, primul mare artist în broderie a fost o femeie, Chujō Hime. Legenda spune că fiind obligată să se retragă la templul Tayemadera din pricina persecuţiilor mamei sale vitrege, tânăra nobilă prin naştere s-a consacrat broderiei. Faptul că a fost şi o budistă fervent i-a determinat pe contemporanii ei să o socoată o reîncarnare a zeiţei milei din religia budistă **(***Kannon).* De altfel, temele broderiilor sale erau religioase. Încă se mai păstrează un tabloul brodat de Chujō Hime. El reprezintă o *mandara,* cerul budist cu numeroşii săi locatari, sfinţi sau laici.

Câtă vreme broderia, brocarturile şi mătăsurile pictate au folosit desenul fiinţelor fabuloase, fantastice (dragoni şi fenicşi) sau flori inexistente decât în imaginaţie, arta, rezultată astfel din migală şi rafinament, a trăit elevaţia simbolurilor. Când inspiraţia a coborât în lumea reală, s-a pierdut mult din farmecul specific oriental.

Destul de frecvent se recurgea la ornamentarea cu trei elemente vegetale: ramura de pin, frunzele şi tulpinele de bambus şi floarea de cireş. Această trinitate tematică numită „cei trei prieteni" se tălmăceşte prin semnificaţii foarte precise. Pinul, veşnic verde, simbolizează durata şi forţa, bambusul, elastic, evocă tăria sufletească a omului în faţa greutăţilor existenţei, iar floarea albă de cireş, renaşterea la viaţă prin sosirea primăverii.

De-a lungul timpului, evoluţia ţesăturilor a fost inconstantă. Cel mai timpuriu, în secolul al III-lea, datorită migraţiei chineze şi coreene, se împrumută temele chineze şi sasanide. Regele din Paekche a trimis japonezilor pe vestitul ţesător Maketsu. În secolul al V-lea, două clanuri vor monopoliza arta textilelor, clanul Suetsukuribe şi Kuratsukuribe.

Cam în acelaşi timp vine din China un artizan pe nume Wou, pomenit şi în *Nihonshoki* sub numele de *Tanasue no Tehito.*

Între secolele al X-lea şi al XV-lea, perioada tulbure politică s-a răsfrânt şi asupra meşteşugului textilelor. Abia în veacul al XVII-lea apare un maestru incontestabil în persoana lui Imazaki Yugensai. El va dezvolta tehnica imprimeului, folosind pasta de orez. Inovaţia lui va aduce ulterior gloria şi splendoarea ţesăturilor japoneze tradiţionale.

În perioada Edo, textilele au căpătat o dezvoltare remarcabilă. Pentru curtea shōgunală s-au lucrat kimonouri splendide. La acelaşi nivel calitativ s-au ţesut veşmintele necesare actorilor din teatrul *nō* sau cele trebuincioase curtezanelor celebre din Yoshiwara. S-ar putea spune că nici o altă civilizaţie nu a acordat o atât de mare importanţă frumuseţii veşmintelor. Una din explicaţii ar fi aceea că haina trebuia să exprime cât mai mult în absenţa podoabelor şi a bijuteriilor. Splendoarea vestimentară indică poziţia socială şi avuţia purtătorului. Kimonourile reprezentau obiectul de rezistenţă al zestrei unei mirese. Cel mai adesea, kimonourile erau purtate generaţii la rând şi constituiau mândria familiei.

Interesant este că în paralel cu produsele profesionale ale meşteşugarilor, se creau textile în mediul artizanal, popular, ca obiecte ale artei folclorice, aşa-numitele mingei. Printre textilele remarcabile de acest fel sunt demne de amintit cele din Okinawa, cu desenul lor şi coloritul cu totul aparte. De altfel, fiecare regiune s-a ambiţionat să-şi creeze tipul de model specific al textilelor şi kimonourilor aşa cum, la noi, costumele populare ale diferitelor zone etnografice sunt inconfundabile.

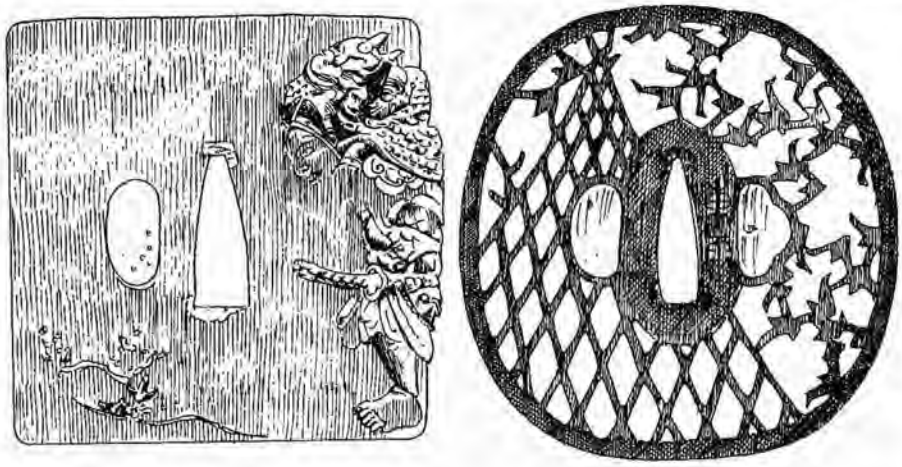
Bilanţul ţesăturilor japoneze, începând de la cele confecţionate din cânepă sau din scoarţă de dud, de pe vremea împăratului Nintoku, aşa cum relatează cronicile vechi, la fineţea şi înfăţişarea brocarturilor sau a mătăsurilor periodei Tokugawa, a însemnat un salt valoric, istoric şi estetic atât de mare încât rămânem uimiţi că a putut fi înfăptuit.

În sfârşit, se cuvine să stăruim puţin asupra *artei prelucrării metalelor,* deoarece japonezii s-au dovedit şi în acest domeniu nu numai discipoli docili ai chinezilor dar şi inspiraţi inovatori. Cel mai la îndemână le-a fost fierul, respectiv oţelul, iar obiectul cel mai necesar, într-o perioadă când puterea se cucerea prin luptă directă, nu era altul decât sabia. În afara săbiilor obişnuite, lipsite de interes pentru subiectul nostru, artizanii japonezi fabricau lame de săbii ornamentale, superioare ca trăinicie celor din Toledo sau Damasc. Desigur, ornamentaţia îşi găsea loc în migălirea mânerului, a

apărătorilor (*tsuba)* şi uneori a tecilor. Săbiile din vremea străveche se numeau *tsurugi. Erau* nişte arme drepte cu tăişul dublu, extrem de grele şi cu o lungime de 90 cm. Nu puteau fi folosite decât cu ambele mâini. În evul mediu, îşi fac apariţia săbiile numite *katana,* mai uşoare, puţin curbate la extremitatea lor distală, prevăzute cu un singur tăiş. Sabia *katana* era arma de luptă prin excelenţă. Ea se purta fixată de centură în partea stângă, cu tăişul îndreptat în sus.

Artizanii mai fabricau şi pumnale, de o varietate uimitoare. Pentru practicarea sinuciderii *seppuku (harakiri),* exista un anume pumnal, lung de 25 cm, numit *wakizashi.*

Săbiile japoneze se făceau dintr-un material moale, un fier elastic, magnetizat, combinat cu un oţel foarte dur. În istoria japoneză veche s-au înregistrat numele a patru vestiţi maeştri făuritori de săbii. În secolul al X-lea a trăit Munechika, la sfârşitul veacului al XIII-lea Musamune şi Yoshimitsu, iar la finele secolului al XIV-lea, celebrul Muramasa. Un veac mai târziu, apar şcoli de artă a metalului, unde învăţătura principală era aceea a deprinderii ornamentaţiei mânerelor, apărătorilor şi tecilor de săbii. Unele ornamentaţii ajungeau să fie atât de încărcate (cizelarea metalului dar şi incrustarea în pietre preţioase) încât deveneau impracticabile în luptă. Valoarea lor rămânea cea estetică şi, bineînţeles, în funcţie de pietrele preţioase şi semipreţioase conţinute.



Samuraii nu aveau nevoie de săbii prea complicate. Ei erau oameni de acţiune. Se ştie că de la începutul secolului al XIV-lea şi până la 28 martie 1876, când un decret special a anulat un drept consfinţit de lege, samuraii au fost singurii care purtau la cingătoare două săbii. Una era *katana,* cealaltă sabia-pumnal *(wakizashi)* care se ţinea pe dreapta, împreună alcătuind perechea numită *daishō.*

Cele mai izbutite ornamente pentru teci s-au realizat în secolul al XVI-lea.

În arsenalul armelor albe japoneze mai existau pumnalele *tantō,* ornate şi ele, precum şi pumnalele mai mici pentru lupta corp la corp, folosite de altfel şi de femei. Sinuciderea la femei se făcea cu un pumnal mic *(kaiken)* prin secţionarea vaselor de la gât.

Încă din vremea lui Minamoto Yoshitomo s-a dezvoltat un cult aparte pentru săbii. Unealta era învestită cu proprietăţi mistice şi uneori devenea chiar obiect de adoraţie. Pentru luptătorul medieval, sabia era echivalentul onoarei. Pierderea săbiei sau „pângărirea" ei se socotea ca şi pierderea sau pătarea onoarei. Ca dovadă că faţă de sabie japonezul avea un respect sacru, reţinem amănuntele pitoreşti legate de procesul fabricaţiei. Făurarul, înainte de a trece la lucru, se supunea purificării rituale iar în timpul muncii propriu-zise purta veşminte albe cu croială sacerdotală.

Una din cele mai faimoase săbii din istoria Japoniei se păstrează în sanctuarul shintō Isonokami Jingū. În jurul acestui obiect sacru s-a ţesut o legendă care pretinde, nici mai mult nici mai puţin, că el a aparţinut zeiţei Amaterasu. De la zeiţă, sabia a trecut în posesia primului împărat, legendarul Jimmu Tennō. Sanctuarul, înnobilat de asemenea comoară, a fost construit de împăratul Sujin şi lăsat în grija şi paza familiei Mononobe. Sabia, făurită din fier, are ornamente pe ambele ei feţe dar şi câte o inscripţie sub formă de incrustaţie în aur. Scrierea, în caractere ideografice chineze, este de mare valoare documentară. Pe avers se precizează momentul în care sabia a fost confecţionată (era *Taihō*) dar şi rostul ei, anume acela de a îndepărta primejdia în bătălii când ar fi fost purtată de un prinţ sau de un rege. Pe reversul lamei, se adaugă amănunte privind pe cel care a poruncit fabricarea săbiei (regele ţării *Wa*) în relaţie cu suveranii statului Paekche din Coreea de astăzi, precum şi recomandarea ca obiectul să fie transmis generaţiilor viitoare, aşa cum s-a şi întâmplat.

Pentru decorarea armelor albe era cunoscut un stil oficial întreţinut cu grijă de familia Gotō (ornamente în argint a apărătorilor de săbii *tsuba*). În secolul al XVIII-lea se iveşte însă Yokoya Sōmin (1670-1733) care creează un stil personal opus celui tradiţional. Inovaţii ornamentale apar şi în continuare. Se fac remarcaţi Umetada Ninju şi Sao Tomo. Umetada Myōjin aplică apărătorilor săbiilor decoraţii cu motive textile (*nunomezōgan*). În atelierele specializate în feronerie din localităţile Higo de lângă Kamakura sau Hagi în Nagato se fac descoperiri importante. Meşterii realizează colorarea metalelor (numită *shakudō*) sau combină aliaje de metale preţioase, argint şi aur (*shibuichi*). Incrustaţiile în alamă şi aramă, numite *honzōgan*, înseamnă, pentru epoca respectivă, o nouă performanţă. Asupra lamei propriu-zise a săbiei, s-a lucrat mai puţin în sens decorativ şi mai mult în privinţa calităţii ei. Fie că era vorba de oţelul pur, aşa-numitul *mukugitai*, fie că se făceau straturi suprapuse de fier şi oţel, calitatea lamei era asigurată.

În perioada Edo, arta fabricării armelor (săbii, accesorii ale lor, apărători sau *tsuba*, mici pumnale ascuţite numite *Kosuka*) şi comerţul cu asemenea produse, a stârnit pasiunea de colecţionari a europenilor, mai ales că lucrătura metalică se executa cu cea mai mare grijă. Dacă decoraţia săbiilor şi a tecilor a putut ispiti pe europeni, este mai uşor de înţeles de ce samuraii îşi petreceau ceasuri întregi admirând asemenea obiecte artizanale, aproape nişte bijuterii, descifrând poemele şi legendele scrijelite cu măiestrie pe o faţă şi pe alta a metalului.

Din fier şi oţel s-au mai confecţionat armuri deosebit de rezistente. Cele mai frumoase armuri datează din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. În diferite muzee ale Japoniei pot fi cercetate şi astăzi produsele artizanilor medievali.

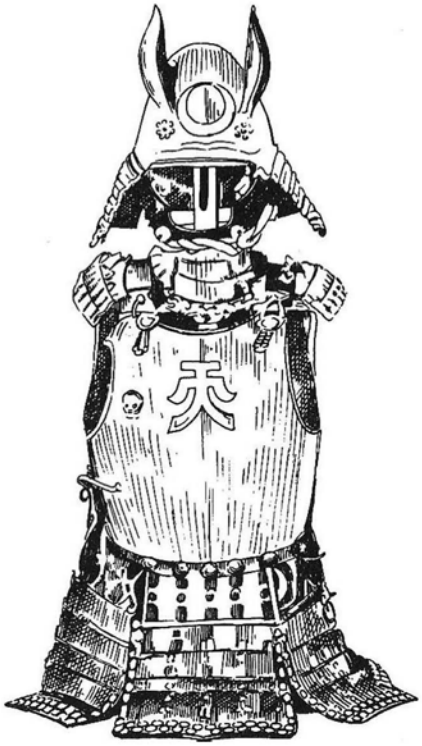
În perioada Edo apar tot mai mult vase din fier, folosite în special la ceremonia ceaiului, având o frumuseţe simplă, austeră, dar şi vase cu destinaţie religioasă (pentru arderea tămâiei) sau cu rol decorativ pentru aranjarea florilor. Celebre au fost atelierele Ashiya din Chikuzen sau Temmyō Sano din Shimotsuke.

Bronzul, socotit în Japonia a fi „metalul chinezesc” (*karakane*), a devenit un material cu virtuţi excepţionale. Adevărate capodopere mici şi mari, ele au pus în valoare talentul prelucrării bronzului, înainte ca metalul să fi fost modelat după canoane rafinate, în protoistorie, populaţia epocii Yayoi turna în bronz nişte obiecte bizare în formă de clopot (*dōtaku*). Mai mult, aceste clopote purtau adeseori o decoraţie în basorelief reprezentând corăbii, case, animale, scene de vânătoare şi de

pescuit dar şi scene din viaţa de toate zilele. Stilul de lucru era primitiv tubular, amuzant. Scopul fabricării acestor bronzuri preistorice încă nu a fost desluşit. Dacă ne-am orienta după ornamentele în formă de ochi sau de „tijă de ferigă”, am putea crede că ele au fost simbol al fecundităţii. Muzeul arheologic de la Kurashiki oferă cercetării câteva exemplare de *dōtaku*.

Încă acum 10-11 secole în urmă, japonezii au fabricat oglinzi, clopote, gonguri, vase pentru ornat altarele budiste, lampioane dar şi statui imense. La capitolul despre sculptură vom reveni asupra statuilor din bronz. Aici, însă, vom spune câteva cuvinte despre clopotele japoneze. Mai întâi că în Japonia se păstrează din vechime cele mai mari clopote de bronz din lume. În templele din Ōsaka, Kyōtosau Nara pot fi admirate asemenea minunăţii. Clopotul din Nara are 49 de tone. Ca o particularitate, clopotele japoneze nu sunt prevăzute cu limbă. Ele se bat pe dinafară cu un lemn dur iar sunetul astfel obţinut e cu mult mai dulce decât cel al clopotelor noastre.

Tot din bronz, în epoca foarte veche, se fabricau oglinzile de formă circulară (*kagami*). Desigur, oglinzile se mai confecţionau şi din alte metale. Oglinzile primitive, ca manifestări ale artei de tranziţie, nu făceau altceva decât să *imite* motivele chinezeşti, de aceea apar inscripţii deformate, greşit înţelese sau chiar cu fragmente de desen eliminate. Decoraţia originală încercată, numită *chokkōmon*, folosea liniile drepte şi curbe, derivate din marginile oglinzilor dinastiei chineze Han. Din „stelele” oglinzilor chinezeşti, artiştii japonezi primitivi au făcut capete de personaje care sugerează mişcarea şi dinamismul scenelor de vânătoare.



Suprafaţa oglinzilor era acoperită cu un amalgam de mercur şi cositor care putea fi foarte bine lustruit. Pe spate, oglinzile ofereau o suprafaţă tocmai potrivită pentru artizanul doritor să-şi manifeste talentul. El orna spaţiul rotund cu flori, păsări sau ideograme chineze, toate „sculptate" în relief. Bogăţia repertoriului animalier şi floral se inspira din epoca dinastiei chineze Song, deşi oglinzile japoneze reprezentau un atribut shintōist autohton. Cum am mai spus, în decoraţia marginală se întrevede inspiraţia arhaică de provenienţă chineză, cu incizurile „în dinţi de greblă". Pictura de pe faţa posterioară a oglinzilor, sau înscrierea de scurte poeme caligrafice, purta numele *e-uta*.

Primele capodopere în bronz apar în secolele al VII-lea şi al IX-lea d.Hr. Menţionăm cele existente la Chūson-ji. În perioada Kamakura modelele ornamentale au fost de inspiraţie budistă şi s-au manifestat mai puţin la înfrumuseţarea oglinzilor cât la cizelarea anumitor elemente ale baldachinelor (*ban*), bastoanelor preoţeşti (*nyoi*), altarelor budiste (*keman*), relicvariilor (*sharitō*), cuferaşelor pentru sutre (*oi*), clopoţeilor (*gokorei*) şi lampioanelor (*dotō*). Aici, decoraţia rămâne preponderent vegetală, cu frunzele viţei de vie (*karakusa*), ori potrivit lumii animale specifice renaşterii budiste din veacul al XII-lea. În totul străbate o anume gravitate şi robusteţe.

Cea mai celebră oglindă din bronz (celebritate datorată motivului decorativ ornamental) provine de la Shinyamakofun, din apropiere de Nara. Motivul decorativ, de o eleganţă bine cumpănită, este străvechi, provine din repertoriul grafic al epocii fierului. În esenţă, este o combinaţie potrivită aşa-numitului principiu *chokkomon*, constând în repetarea ordonată a unuia şi aceluiaşi motiv de curbe geometrice în perimetrul a patru sectoare diferite determinate de o cruce, fie prin despărţirea desenului, fie prin inversarea lui. Asemenea dispoziţie ornamentală apare nu numai pe oglinzi dar şi pe dale de piatră, pe pereţii mormintelor descoperite în insula Kyūshū, pe sarcofage, obiecte sculptate în os etc. Oglinda descrisă mai sus aparţine colecţiei imperiale.

Bronzul a fost folosit şi la confecţionarea altor obiecte mai mărunte, cum ar fi evantaiele şi bibelourile. În special în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea s-a dezvoltat o asemenea preocupare, în urma căreia bronzul va fi prelucrat sub formă de agrafe, pipe, vase decorative, presse-papiers şi altele. Feroneria creată pentru ceremonia ceaiului, de pildă, a fost impregnată de ornamentaţia rituală budistă, în timp ce oglinzile shintō au avut o exuberanţă decorativă eroică.

Şi *fonta* a căpătat o anumită destinaţie artistică. În ideea de a înlocui ceramica, s-au creat vase din fontă, dar abia de la sfârşitul secolului al XVI-lea recipientele s-au modelat ca obiecte de artă. Decoraţia preţioasă a exteriorului a caracterizat produsele din Ashiya, localitate în apropiere de Fukuoka. La fel, cele din Sano în Tochigi dar ceva mai aspre, cu motive rustice, la polul opus gustului subţire pentru înfrumuseţarea porţelanurilor. În secolul al XVIII-lea, meşterii cei mai vestiţi au fost Murata Seimin din Edo, Kamejō din Nagasaki şi Homma Takusai din Sado.

Fonta a constituit materialul pentru sculpturile mici *netsuke* sau pentru cutiuţele *inrō*.

În afara acestor obiecte, metalul, fonta sau bronzul au stat la îndemâna artizanilor pentru a confecţiona gama infinită de obiecte uzuale, mai ales cele necesare caligrafilor. Maeştri ai artei în metal, în acest sens, au fost foarte mulţi. Dintre ei, demni de a fi amintiţi sunt Shikata Annosuke din Kyōto, care a lucrat la începutul secolului al XIX-lea şi discipolul său Hata Zōroku. Cel din urmă s-a specializat în còpii după bronzuri arhaice chineze, dovadă că inspiraţia artiştilor a mers mereu la izvorul imens al artei din China pentru a se adăpa, indiferent de specificul manifestării ei.

CAPITOLUL XII
PERFORMANŢELE ARTEI JAPONEZE. ARHITECTURA TRADIŢIONALĂ. ARTA STATUARĂ, SCULPTURA. PICTURA, STAMPELE

Fără penel
Salcia pictează
Pe vânt

Rikuto

Poate că nimic nu este mai definitoriu pentru înţelegerea unei civilizaţii decât analiza creaţiei sale artistice. În ce priveşte lumea niponă, adevărul de mai sus trebuie subliniat şi cu mai multă tărie.

Am mai avut prilejul să o spunem, viaţa materială a poporului japonez, de-a lungul istoriei sale de două milenii, i-a condiţionat viaţa spirituală; aceasta s-a concretizat în câteva elemente de performanţă, în capodopere îndreptăţite să se aşeze alături de alte culmi ale creaţiei omeneşti, la egalitate valorică şi estetică. Japonia şi-a rostit crezul estetic în opere originale, străbătute de fiorul personalităţii ei inconfundabile şi a împins mai departe evoluţia spiritualităţii omeneşti pe meridianul geografic cel mai îndepărtat al continentului asiatic.

Reamintim acea particularitate a devenirii artistice japoneze, demonstrată până acum în suficientă măsură spre a nu mai insista, care consta în asimilarea influenţelor şi mesajelor străine venite fie din apropiere, din China şi Coreea, fie din arii mai îndepărtate, cum ar fi India, Orientul Mijlociu, Grecia sau lumea romană. Asimilarea, pentru japonezi, nu a însemnat o simplă absorbţie de sugestii estetice, ci o prelucrare creatoare atât de personală, încât produsul rezultat a purtat întotdeauna însemnele lumii nipone consolidate pe structuri evident străine, dar integrate cu abilitate şi cu talent. Arta japoneză se caracterizează printr-o mişcare vioaie, mobilitate inovatoare şi o fină sensibilitate pentru armonie. Artistul japonez, în creaţia sa, s-a mulţumit adeseori cu aluzii, renunţând lesne la expunerea elaborată a problematicii, cu alte cuvinte, el a trecut de bunăvoie de partea soluţiilor mai dificile. Poate că dorinţa de a domina tot ce există insolit în natură l-a condus pe creatorul japonez spre încercarea de a prezenta în imagini esenţializate lumea înregistrată de sensibilitatea sa, ca şi cum generalizarea ar birui întotdeauna particularul. Aceasta nu înseamnă că artistul nipon nu a fost preocupat să redea detaliul unei forme pe care dorea să o reproducă, ba chiar să exagereze în chip manierist investigând miniaturalul cu toate accidentele sale. De altfel, arta japoneză s-a dovedit a fi mare în lucrurile mici şi mică în lucrurile mari. Este ştiut că artei japoneze i-a lipsit adeseori simţul monumentalului şi că notabile au rămas operele de dimensiuni reduse. O explicaţie ar putea fi aceea că japonezul a simţit cum totul în jurul său se află în permanentă mişcare şi primenire. El a încercat să surprindă momentul transformărilor universale, acele particularităţi ale

obiectelor în mişcare, în instabilitatea care le schimbă lăcaşul şi forma. Mişcările tectonice ale insulelor japoneze, uraganele, incendiile catastrofale şi multe alte împrejurări nefaste i-au creat omului nipon un reflex de apărare. El a înţeles de timpuriu că instabilitatea şi efemerul sunt condiţiile existenţei sale. În consecinţă, şi-a modelat arta potrivit împrejurărilor, căci în jurul japonezului totul se mişcă, linie, culoare, formă. Implicarea în miniatural nu este străină de răspândirea extrem de mare la japonezi a miopiei. Handicap, dar şi avantaj, miopia i-a permis artistului nipon să investigheze ca nimeni altul universul microcosmosului, cu stăruinţă şi perspicacitate, cu intuiţii savante în combinarea liniilor şi a formelor.

Arta japoneză, religioasă ori laică, ne-a oferit, de-a lungul timpului, opere strălucitoare, trainice, dense, încărcate de sensuri şi de o filozofie mai degrabă a afectului şi a senzorialului decât a raţionalului.

Când spunem „arhitectură" japoneză, ne gândim, de fapt, la organizarea spaţiului, a spaţiului domestic, citadin sau sacru. Aceasta a fost concepută ca o soluţie la situaţia dată, a unui mediu geografic zgârcit în întinderi plane. Ştim că relieful nipon este dominat la tot pasul de înălţimi, că şesul este o raritate, iar vegetaţia, pădurea îndeosebi, alcătuieşte o ambianţă particulară de restrângere a zonelor locuibile. Câmpia, câtă a fost, a slujit agriculturii. Natura s-a strecurat adânc în existenţa omului, şi-a impus exigenţele, a reuşit să fie sacralizată, adorată şi mai mult decât orice *respectată*. În Japonia, natura stă la izvoarele religiei autohtone, shintōismul; orice concepţie arhitecturală a ţinut seama că spaţiul se sprijină pe natura înconjurătoare şi stă deschis spre ea.

Observator al naturii, japonezul a înţeles că nimic din ce este material, aparţinând naturii, nu este durabil. Vegetaţia, prin ciclurile sezoniere, urmează calea ivirii şi apoi a dispariţiei. Frunzişul, florile, ierburile îşi au o existenţă limitată. Iată de ce, pentru japonez, un obiect, deci şi o construcţie arhitecturală, nu are valoarea de durată fizică ci aceea de permanenţă spirituală. Japonezul nu a avut cultul durabilităţii materiei.

Din cele mai vechi timpuri, construcţia arhitecturală a avut ca unitate tradiţională trunchiul arborelui, bârna procurată din pădurile de cedri, criptomeri, chiparoşi sau pini. Trunchiurile îmbinate realizau forme dreptunghiulare sau pătrate, niciodată circulare. De altfel, cercul nu a existat în arhitectura niponă veche. S-au folosit doar liniile frânte, îmbinate în fel şi chip, adaptate curbelor oferite de natură.

Materialul de construcţie fiind lemnul, prelucrarea lui, deloc uşoară şi nici măcar prea suplă, l-a obligat pe japonez să se restrângă la un minimum necesar de elemente. O construcţie, redusă la esenţialul ei, consta în scheletul structurii, în antablamentul rudimentar de susţinere al acoperişului, în coloane (trunchiul simplu, neprelucrat), în grinda transversală şi în consolele de la extremităţi. Simplitatea extremă a elementelor enumerate, explică de ce japonezul nu a investit în „obiecte" perisabile, fără durată, decât o cantitate redusă de muncă. Efortul său s-a ordonat spre utilitarismul construcţiei dar şi pe rafinamentul estetic. Singura excepţie, dar nici aceasta prea frapantă, ar fi prelucrarea decorativă a consolelor (în japoneză, *masu-gumi*) printr-un joc de multiplicare geometrică. În principal, realizarea scheletului unei structuri rezolvă totul. Spaţiile dintre stâlpii

scheletului erau lesne de umplut cu materiale simple, uşoare, trecătoare, fie că ele constau tot din lemn, din chirpici sau din împletituri din bambus numite *shinkabe*.

Produsele simple ale naturii au satisfăcut nevoia japonezului de a-şi armoniza existenţa cu desfăşurarea în timp a cosmosului. Arhitectura japoneză pleacă din natură şi se întoarce la ea, se integrează acestui prototip de echilibru; forma construcţiei a fost întotdeauna în consens cu mediul natural, între interiorul locuinţei şi exteriorul ei s-a stabilit mereu un flux al sugestiilor, o trecere firească, fără obstacole. Între natura înconjurătoare şi spaţiul de locuit nu s-a ridicat, propriu-zis, un „prag" ci s-a trasat o linie de continuitate. Splendorii exterioare (a naturii) i s-a alăturat farmecul interior (al locuinţei).

O privire istorică a felului cum s-au adăpostit locuitorii arhipelagului nipon, ne obligă să precizăm că, aproximativ cu 10 mii de ani în urmă, ei au început să-şi abandoneze peşterile şi grotele din munţi pentru a se stabili în cele mai rudimentare şi mai grosolane case, aşa-numitele *tate-ana jukyo*. Aceste locuinţe îngropate erau nişte adăposturi, protejate de pământul şanţului săpat la o adâncime convenabilă, acoperite cu stuful susţinut de câţiva stâlpi înfipţi în fundul gropii. Nu ofereau altă înlesnire decât un refugiu faţă de intemperii pentru perioada cât populaţiile primitive îşi culegeau hrana. Pe scara dezvoltării sociale, locuitorii respectivi se aflau în faza vânatului şi a pescuitului, deci a hranei „culese", încă necultivate. Societatea primitivă până în secolele IV-III î.Hr. nu avea încă o structură de clasă şi nici o ierarhizare socială.

După secolele al III-lea şi al II-lea î.Hr. în insulele japoneze au pătruns elemente ale civilizaţiei fierului, existente încă din secolul al XIII-lea î.Hr. în China. Schimbarea a fost radicală. Odată cu uneltele metalice s-a impus agricultura, cultivarea orezului, ceea ce a modificat calitatea vieţii. Populaţia a adoptat forma vieţii în comun, urmată de structurarea socială pe clase, de apariţia unor state mici având în frunte câte un conducător. Din puzderia de regate, peste o sută, luptele crude, nesfârşite şi cumulul de forţe în câteva dintre ele, au selectat, în cele din urmă, drept formă de organizare, cunoscută la vremea aceea, ţara Yamato. Perioada a fost denumită, după olăria caracteristică, Yayoi. Săpăturile arheologice au pus în evidenţă un număr însemnat de movile sepulcrale numite *kōfun*. Mormintele acestea, întâlnite mai cu seamă în districtul Kinki, îşi au originea în perioada cuprinsă între veacurile al IV-lea şi al VI-lea d.Hr. Este perioada protoistorică, prebudistă, a tumulilor. Mormintele le putem socoti nişte „construcţii" arhitectonice suficient de reprezentative artistic. Forma lor de „gaură de cheie" le-a atras denumirea *zenpō kōenfun* sau, în traducere literală, „movilă sepulcrală de formă dreptunghiulară în faţă şi circulară în spate". La origine, fiecare *kōfun* era împrejmuit de un şanţ. Ne putem imagina ce risipă de muncă, ce efort imens au fost necesare unor asemenea construcţii, pentru că, dimensiunile lor, departe de a fi oarecare, ating în suprafaţă contururile piramidelor egiptene sau cele ale mormintelor imperiale chineze. Mormântul lui Nintoku (mort la anul 399), de pildă, are lungimea de 460 m. Mormintele dezgropate au răsplătit curiozitatea arheologilor printr-o bogăţie în obiecte de artă de-a dreptul fantastică. Mormintele au fost construite din piatră obişnuită, cu dale mari pentru plafon, cu pereţii acoperiţi de picturi rudimentare ale căror culori, alb, roşu, negru şi albastru, realizau combinaţii de spirale, triunghiuri sau reprezentări ale soarelui. Sarcofagele, cu formă de casă, erau cele care aveau un conţinut bogat. Este de la sine înţeles că un mormânt *kōfun* a aparţinut întotdeauna vreunui membru al clasei

conducătoare căci podoabele care întovărăşeau rămăşiţele omeneşti sunt foarte grăitoare. De la bijuterii (cercei, cununi, brăţări), articole vestimentare, oglinzi chinezeşti, căşti, platoşe, săbii, până la harnaşamente pentru cai (şei nichelate), un întreg tezaur cu valoare în sine dar mai ales documentară a stat mărturie unei civilizaţii deosebit de avansate. Interesante, printre altele, erau şi vasele funerare numite *iwaibeshiki*. A fost o epocă de asimilare avidă a artelor venite de pe continent. Mai caracteristice decât orice, însă, au fost acele figurine din lut ars presărate în jurul tumulilor, numite haniwa. Cum am mai spus, figurinele haniwa reprezintă o sursă excepţională de informaţie privind cultura şi obiceiurile perioadei respective. Statuetele *haniwa* diferă radical de produsele din lut ars care veneau de pe continent şi le înregistrăm ca prime realizări în stil autohton. Cel mai celebru mormânt de tip *kōfun* este cel din câmpia Ōsaka, aparţinând împăratului Nintoku (313-399). Mai important pentru noi aici este să adăugăm că în aceeaşi perioadă, în afara tumulilor sepulcrali, oamenii şi-au cristalizat obiceiul de a-şi construi primele case adevărate. Apare stilul naţional preistoric numit *wayō*. În câteva ocazii, figurinele *haniwa* au oferit modele de asemenea case.

Locuinţele erau construite pe piloni din lemn şi aveau planşeul înălţat de la pământ. Dacă la început casele aparţineau clasei superioare, ulterior ele au devenit obişnuite şi pentru oamenii de rând. Acoperişurile caselor îndrăzneau primele încercări ornamentale prin combinarea trunchiurilor de lemn. Nu numai locuinţele dar şi magaziile de cereale îşi aveau pardoseala ridicată pe piloni. Aici trebuie să subliniem încă o dată folosirea elementelor tipic japoneze: lemnul neprelucrat, nevopsit, nedecorat, acoperişul din paie sau din scoarţă de copac, toate armonizate cu natura înconjurătoare. Acoperişul, încă din perioada timpurie a imprimat caracteristica structurii. El s-a afirmat ca cel mai însemnat compartiment. Pentru japonez, înfăţişarea acoperişului, luând în consideraţie prin aceasta proporţia, textura, modelarea sa sculpturală sau curbura, reprezintă expresivitatea unei construcţii. Nu atât scheletul sau pereţii au dat o valoare de sugestie, cât acoperişul. Prin el, constructorul japonez a încercat să stăpânească spaţiul decorului natural (relieful în trepte etajate, arborii falnici etc).

Se crede că sursa de inspiraţie pentru locuinţele „înălţate” ar fi putut fi stilul de case lacustre specific populaţiilor malaeziene, migrate cândva din insulele sudice până în arhipelagul japonez. În plus, casa ridicată pe piloni însemna un adăpost mai sigur împotriva animalelor sau a dăunătorilor (în cazul magaziilor de cereale). Acest mod de construcţie s-a păstrat în stilurile câtorva sanctuare shintō. Din tot ce s-a conservat până în zilele noastre, demne de menţionat ar fi stilurile numite *Taisha (zukuri)*, *Sumiyoshi (zukuri) şi Shimmei (zukuri).* În locurile sacre ale cultului shintōist la Ise şi Izumo, se pot admira construcţii ca cele de mai sus, dar care au o ciudată similitudine cu construcţiile contemporane nouă din Sumatra, cu colibele căpeteniilor băştinaşilor din Asia de sud-est şi Polinezia. Aceeaşi structură înălţată pe piloni, dominată de imense acoperişuri din stuf, din paie sau din iarba numită *kaya*. Se înţelege că altarele de la Ise şi Izumo nu dăinuie din vremea străveche deoarece, potrivit obiceiului, tradiţiei, ele sunt demolate la fiecare 20 de ani şi reconstruite în acelaşi loc, în acelaşi stil. Există chiar o expresie japoneză, *ikken ichidai*, care spune totul: „o casă, o generaţie”.

Casa tradiţională nu are o fundaţie de sprijin. Ea este susţinută de stâlpi din lemn aşezaţi pe pietre uşor incurbate. Casa, deci, nu stă pe sol propriu-zis ci este ridicată deasupra pământului. Stâlpii de susţinere ai clădirii alcătuiesc un schelet din lemn al cărui acoperiş este proporţional mai greu, deşi alcătuirea lui e din material relativ uşor (paie, stuf, ţigle). Foarte caracteristică este absenţa pereţilor. Vara, de pildă, casa rămâne o schelă în bătaia vântului şi doar noaptea sunt mutate câteva paravane sau obloane culisante, mobile, lesne de aşezat şi de scos. Casa tradiţională a fost concepută ca o locuinţă de vară perpetuă. Este încă un indiciu al provenienţei sale din modelul mărilor sudului, de dincolo de tropice.

Interiorul casei are o plasticitate totală. Prin montarea unor pereţi despărţitori din material foarte uşor (un simplu cadru de lemn obturat cu hârtie groasă semi-transparentă), pereţi culisanţi pe nişte şanţuri practicate atât în plafon cât şi în podea, numărul încăperilor devine variabil, dimensiunea camerelor oricând uşor de schimbat, destinaţia spaţiilor în funcţie de împrejurări şi de nevoi. Dacă ecranele sunt îndepărtate în întregime, casa devine o sală mare, unică. Cum se vede, spaţiul interior interşanjabil, poate fi când micşorat, când sporit. În asemenea împrejurări, câteva cerinţe fundamentale s-au impus de timpuriu: simplitatea, rigurozitatea, ordinea. Consecinţa firească a urmat prin standardizarea elementelor de construcţie şi prin definirea suprafeţei de locuit. Podeaua este acoperită în întregime şi uniform cu rogojinile de pai de orez numite *tatami*, în aşa fel încât

alăturarea lor nu permite nici un spaţiu neprotejat. Dimensiunea rogojinilor, standardizată, reprezintă, practic, o unitate de măsură. În grosime, un *tatami* are circa 6 cm, în lungime *1 ken* sau *6 shaku* (1,81 m) iar în lăţime *1/2 ken* (0,91 m). Încăperea este definită după numărul de tatami care îi acoperă podeaua. Cel mai obişnuit, camera are o suprafaţă de 8,6 sau 4.1/2 tatami. Sub tatami se găseşte podeaua din lemn foarte bine lustruit, îngrijit cu deosebită atenţie ca orice parchet. Standardizarea a devenit posibilă deoarece casa japoneză nu are coridoare iar camerele comunică direct una cu cealaltă. Pereţii exteriori constau din nişte uşi glisante *(amado)*, panouri uşoare de lemn, care dublează panourile din hârtie translucidă *(shōji)* aflate mai în interior. Cum am mai menţionat, vara se scot amado-urile, uneori şi shōji-urile pe tot parcursul zilei, timp în care ele se păstrează într-o debara. În privinţa pereţilor despărţitori din interior *(tasuma)*, se ştie că încă din veacul al XI-lea ei au devenit mobili şi nu au mai păstrat un rol structural. Aşezarea lor variabilă permite organizări interioare mereu altele, ceea ce apare ca deosebit de avantajos şi economic. Un spaţiu al locuinţei aflat sub controlul permanent are valoare funcţională dublă. În totul, japonezul a căutat să obţină pentru un minimum de spaţiu un maximum de utilitate.

Contrar obiceiului european care pune preţ pe încăperile situate la faţada casei, japonezii preferă să locuiască în camerele îndreptate spre spatele casei, de cele mai multe ori în poziţie sudică, deschise spre grădină, apărate iarna de vântul din nord şi vizitate vara de o briză plăcută ce vine dinspre sud. Pentru adăpostirea obiectelor de valoare ale familiei (porţelanuri, etc.), niponii şi-au prevăzut o magazie aflată în afara locuinţei, izolată şi asigurată cumva mai bine împotriva incendiilor atât de frecvente odinioară, într-o lume a lemnului, hârtiei şi a altor materiale inflamabile.

Încăperea cea mai semnificativă a casei tradiţionale o putem numi „salon", celelalte fiind destinate dormitului. Salonul, deci, este ceva mai înzestrat cu mobilier. În fapt, mobilier nu prea există, şi chiar când există, este ascuns privirilor, scos la iveală numai când se simte nevoia (masă, dormit etc). În mijlocul salonului se află o sobiţă de cărbuni numită *hibachi*, cu eficacitate îndoielnică. O etajeră situată în partea de sus şi în stânga sobiţei, folosită drept suport al bibelourilor, poartă numele de *chigaidana*. Tot de aceeaşi parte dar mai jos se găseşte un dulap afectat obiectelor preţioase şi cărţilor. Este *shodana*. De partea cealaltă, în dreapta, celebra *tokonoma*, firida binecunoscută în care demn de remarcat este kakemono-ul agăţat întotdeauna în context cu anotimpul, momentul zilei, evenimentele din familie etc. Între chigaidana şi tokonoma se află *tokobashira*, un stâlp din lemn de care se agăţau uneori vase cu aranjament floral, ikebana. Celelalte spaţii ale casei, cu rol funcţional particular, sunt următoarele: *doma, un soi de* cămară-bucătărie unde se află proviziile şi maşina de gătit, *furo* (baia), *chanoma*, echivalentă a sufrageriei, *zashiki* (sala de primire), şi *nema*, camera de odihnă a stăpânului casei.

Desigur, unui european obligat de împrejurări să locuiască într-o casă tradiţională japoneză i s-ar fi putut părea că ea însumează o groază de dezavantaje: lipsa de confort şi de căldură, primejdia incendiilor, lipsa de stabilitate a construcţiei, zgomotul care pătrunde cu uşurinţă din afară şi cel perceput în interior de la o încăpere la alta prin pereţii subţiri, fragili, efemeri şi, în sfârşit, curenţii de aer care se vântură nestingheriţi, ca şi insuficienta iluminare din pricina absenţei ferestrelor. Japonezul, însă, se arată satisfăcut de soluţia tradiţională a caselor descrise mai sus pentru că se puteau ridica extrem de repede din materiale uşoare şi ieftine. Un cutremur, un incendiu sau orice altă

calamitate, după pulverizarea unui cartier întreg, nu însemnau tot atâtea situaţii catastrofale, deoarece în scurt timp pierderile se înlocuiau cu uşurinţă. În plus, locuinţa tradiţională, bine aerisită, cu igiena foarte lesne de întreţinut, oferea un mediu de trai sănătos pentru oameni căliţi în frig, foarte aproape de natură, asimilaţi ei. Arhitectura locuinţei tradiţionale japoneze, guvernată de ideea generoasă a protejării demnităţii omeneşti, nu a recurs, cum se vede, niciodată la clădiri masive, monumentale, strivitoare. În aria unei construcţii fragile, dar potrivite şi proporţionate cu dimensiunile sale, omul s-a simţit în siguranţă şi la largul său. Prin frumuseţea ei simplă, locuinţa japoneză a intensificat plăcerea şi bucuria omului de a trăi. Ordinea introdusă în construcţie a creat o atmosferă de seninătate. Structura sa limpede, naturală, a stabilit raporturi fireşti de intimitate între om şi mediul său înconjurător.

În evoluţia istorică, arhitectura domestică a trecut prin transformări mai mult sau mai puţin sesizabile, întotdeauna, însă, ceea ce fusese câştigat anterior, s-a lăsat moştenire generaţiei următoare. La concurenţă cu arhitectura religioasă, cea a locuinţei a supravieţuit tot mai esenţializată şi a influenţat educaţia estetică a unor anumite perioade. Ne gândim la apariţia „casei de ceai" cu tot substratul filozofic încorporat ei, cu conceptele adiacente, cu transfigurarea spre esoteric, generatoare de sugestii în pictură, literatură, muzică etc.

În perioada Heian, stilul naţional arhitectural numit *wayō* (care nu era altceva decât un stil Tang, japonizat încetul cu încetul), traversează un moment de evoluţie spre forma nouă numită *shinden-zukuri*. Stilul este adoptat de clasa nobiliară pentru construirea propriilor locuinţe. Ceea ce era captivant şi inedit ţinea de aspectul natural şi armonios al construcţiilor. Apar grădini spaţioase, aranjate în aşa fel încât să imite cu naturaleţe peisaje. Clădirile încep să fie acoperite cu un strat subţire din scoarţă de copac. Pereţii despărţitori dintre camere poartă pictate direct pe ele opere de artă lucrate de cei mai înzestraţi mânuitori de penel. Se preferau peisaje diverse, nuanţate după anotimpuri. Deoarece aristocraţia nu-şi putea înălţa edificiile prea mult, din cauza cutremurelor şi incendiilor, ea a recurs la întinderea lor în suprafaţă deşi un edict imperial le interzicea construirea pe o suprafaţă mai mare de 200 m^2 pentru o singură reşedinţă.

La sfârşitul perioadei Muromachi au apărut câteva elemente noi, definind stilul *shoin-zukuri*, şi traducând limpede tendinţa de laicizare a culturii *zen*. Practic, stilul *shoin-zukuri* se referă la arta grădinilor. Încăperea *tsuke-shoin* sau mai simplu spus *shoin*, presupune existenţa unor etajere prinse în mod simetric de unul din pereţii laterali despărţitori, etajere care slujeau ca suport pentru expunerea micilor obiecte de artă, după modelul chinez. La origine chilie de călugăr budist, astăzi încăperea *shoin* s-a transformat în cameră de primire sau de studiu. Pereţii semitransparenţi,

culisanţi, numiţi *shōji*, ofereau luminozitatea plăcută şi calmă atât de necesară nu numai pentru *shoin* ci şi pentru celelalte încăperi. Combinarea stilului *shoin* cu cel chinezesc dă naştere unui „stil compus" denumit *sechūyō*, din care, mai târziu, în perioada Momoyama se vor naşte castelele japoneze.

Perioada Muromachi este martora apariţiei ceremoniei ceaiului (*chanoyu*), strâns legată de budismul zen. Dintre casele de ceai, demne de menţionat ca modele tradiţionale amintim construcţia numită Tōgudō aflată în incinta grădinii templului Jishō, unde se află şi „Pavilionul de Argint" (Ginkakuji), construit de Yoshimasa ca o vilă de ţară. Pavilionul de Argint, cu structura sa deosebit de elegantă, reflectă estetismul acelor zile. Acolo shōgunii se înconjurau de oameni care le alcătuiau curtea, de literaţi, artişti, călugări zen, maeştri ai ceremoniei ceaiului şi se dăruiau vieţii de bucurii estetice rafinate. Pavilionul de Argint şi Pavilionul de Aur (Kinkakuji), construit ca un palat de plăceri de shōgunul Ashikaga Yoshimitsu, dar devenit mai apoi templu budist, prin arhitectura uşoară, suplă şi simplă, vor influenţa profund arhitectura de mai târziu ca şi gustul pentru frumos, în general, deoarece ele sunt armonizate cu peisajul înconjurător, au în preajmă grădini, lacuri artificiale, insule, pini pitoreşti stânci etc.

Locuinţele perioadei Kamakura împrumută acel „stil militar" numit *buke-zukuri* care constă în existenţa unui zid de apărare, a porţilor solide şi a posturilor de gardă. Mai târziu, stilul Kyōto, denumit şi *shinden-zukuri*, se va caracteriza prin luxul sporit al caselor.

În perioada Momoyama, în afara castelelor ce vor imprima caracteristica timpului, arhitectura a mai înregistrat construirea unor palate impunătoare. Printre ele, palatul Nijō. Ceea ce se vede astăzi este doar o parte din construcţia originală. A fost reşedinţa lui Ieyasu câtă vreme s-a aflat la Kyōto. Conceput la scară mare, decorat de cei mai faimoşi artişti ai timpului, este înzestrat cu porţi splendide, cu camere spaţioase, o sală uriaşă de audienţe şi câteva grădini întinse.

Atât palatele cât şi casele nobiliare îşi aveau încă de la intrare un însemn al puterii, simbolizat la japonezi prin poarta proprietăţii. Ea se afla fie la răsărit, fie la apus, pentru a lăsa faţada meridională a clădirii liberă. Poarta putea fi monumentală, prevăzută cu acoperiş, flancată cu refugii pentru paznici dacă nobilul proprietar era de rang înalt. Dacă situaţia socială nu strălucea prea mult, nobilul se mulţumea cu o poartă limitată la o simplă traversă (*kabukimon*) sau, într-o situaţie şi mai modestă, poarta era pur şi simplu încorporată în ansamblul clădirilor (*nagayamon*), ca să nu mai vorbim de oamenii de rând cărora nu le era îngăduit să-şi construiască o poartă ci doar o sală de primire (*tsuke-shoin*).

În perioada Edo, o performanţă a simplităţii şi calmului, corespunzătoare termenului japonez *shibui*, este ilustrată de Palatul Katsura ridicat la mijlocul secolului al XVIII-lea. Nu departe de Kyōto, palatul trece drept cea mai frumoasă construcţie de locuinţă din Japonia. Printre calităţile demne de subliniat sunt simplitatea, economia, funcţionalitatea, curăţenia, frumuseţea design-ului şi a materialului folosit. Predomină lemnul, sunt prezente paravanele glisante, shoji-urile semitransparente. Lipsesc ornamentele şi decoraţiile interioare. Formele adoptate sunt de cea mai mare simplitate, desenul are puritate geometrică iar materialul este lăsat în stare naturală cu textura fibrei autentice şi cu coloritul nealterat de nici o intervenţie. Tradiţia este păstrată cu grijă în prezenţa rogojinilor din pai de orez, a chiparoşilor, a grădinii alăturate în care se iveşte pe neaşteptate căsuţa

de ceai sau podul artificial, aruncat arcuit peste apa mărginită cu alei de pini, vechi lampioane din piatră năpădite de muşchi verde gros şi catifelat.

După secolul al XVIII-lea, se poate considera că locuinţa particulară şi-a încheiat evoluţia, îmbinând măreţia uneori severă a palatelor clasei nobiliare cu modestia rafinată şi tainică a caselor de ceai. Tot mai mult, a intervenit standardizarea formei şi a structurii locuinţei. Manuale numite *hinagata-hon* aveau grijă să pună la dispoziţie informaţiile de trebuinţă şi scheme pentru construirea caselor, ca semn al democratizării parţiale a vieţii sociale.

Cum am văzut mai sus, arhitectura domestică veche a influenţat arhitectura religioasă autohtonă, aceea care s-a îndreptat spre construirea sanctuarelor shintō. Deşi apogeul arhitecturii japoneze a fost atins de arta sădită în construirea măreţelor temple budiste, nu este lipsit de interes să ne oprim puţin la construcţiile shintō. Câte ceva din caracteristicile lor am mai amintit, dar vom rezuma mai jos ceea ce ni se pare esenţial.

Locul sacru al religiei shintō constituie un complex de construcţii cunoscut sub numele *miya*. La intrare străjuieşte un portic (*torii*) iar sanctuarul se află de regulă în fundul curţii. Altarul propriu-zis este alcătuit simplu din lemn nefasonat, nelăcuit. Acoperişul drept are la extremităţi nişte căpriori care se încrucişează în X şi ies deasupra, în afară, vizibili de la distanţă. Căpriorii aceştia asemănători şeii aşezate pe spinarea unui cal, provin din prelungirea stâlpilor de susţinere. Altarul, derivat din coliba primitivă, păstrează uneori chiar şi acoperişul din paie sau ridicarea deasupra solului. Ridicarea cu câteva picioare a impus imaginarea unei balustrade care să înconjoare construcţia. Ornamentele întâlnite, de obicei lucrate în bronz, nu sunt prea complicate.

Un exemplu clasic este marele sanctuar de la Ise aflat în apropiere de Yamada, pe partea orientală a insulei Honshū, în faţa Oceanului Pacific. Încă din anul 4 î.Hr., aici s-a ridicat un altar închinat Zeiţei Soarelui, Amaterasu, strămoaşa familiei imperiale. Demolarea periodică a construcţiei, o dată la 20 de ani, oferă posibilitatea preoţilor să facă negoţ cu relicve, aşchii de lemn, destinate pelerinilor care se abat pe acolo.

Aproape la fel de important ca loc sacru shintōist este Marele sanctuar de la Izumo, şi el reconstruit periodic din anul 1744. În reconstruirea sa, păstrează cu fidelitate tradiţia stilului *taisha-zukuri*. De fapt, sanctuarul Izumo este cel mai vechi edificiu shintōist, precedându-l pe cel de la Ise. El se află pe partea de vest a insulei Honshū. Oamenii l-au închinat divinităţii Okuninushi no mikoto, aceea care a introdus în Japonia arta medicală, sericicultura şi pescuitul. Deşi reclădit pe acelaşi loc, nu s-a păstrat dimensiunea de odinioară. Sanctuarul conservă însă esenţialul elementelor, adică acea simplă încăpere patrulateră, cu latura de 10 m, spre care duce o scară acoperită. Construcţia este susţinută de pari înalţi, vreo 9 stâlpi distribuiţi la fiecare colţ şi în mijloc; planşeul se află la 4,5 m de sol iar „balconul” se numeşte *engawa*. Creasta clădirii este înzestrată cu uriaşele X-uri din bârne de lemn.

Faimos ca vechime şi înfăţişare este şi sanctuarul Miyajima din Itsukushima, prefectura Hiroshima. Ba chiar se consideră că împrejurimile alcătuiesc unul din cele trei peisaje din Japonia numite *sankei*, socotite cele mai frumoase. Sanctuarul a fost consacrat celor trei fiice ale zeului Susano-o, dintre care una, Itsukushima Hime, dă şi numele insulei. Diferitele elemente arhitecturale construite pe piloni, până departe în mare, legate între ele prin galerii, sunt în aşa fel situate încât

fluxul le îmbrăţişează în apa mării. Porticul de la intrare, tradiţionalul *torii*, se află cu picioarele înfipte în adâncimea apei Mării Interioare, în timp ce ansamblul pavilioanelor dă impresia că pluteşte ireal printre ceţuri, pe deasupra undelor de un albastru dens. Se pare că sanctuarul datează din anul 811.

O altă construcţie din lemn, ridicată în anul 75 în apropiere de templul budist Tōdai-ji din Nara, este Depozitul Tezaurului Imperial, aşa-numitul *Shōsō-in*. El respectă stilul casei alcătuite din trunchiuri de copac (*azekura*). Are forma tradiţională, cu dimensiunile 30 pe 9 m. Este sprijinit pe piloni solizi. Nu păstrează nici o calitate sacră, dar adăposteşte numeroase şi excelente opere de artă decorativă persană, chineză şi japoneză, produse de talentul unor maeştri care au lucrat timp de 12 veacuri. Majoritatea obiectelor au aparţinut împăratului Shōmu, dar o parte provin de la ceremonia consacrării Marelui Buddha de la Tōdaiji, ceremonie desfăşurată în anul 752. Unele opere de artă au călătorit de-a lungul Drumului Mătăsii, în bagajele pelerinilor şi ale preoţilor budişti pentru a veni în Japonia unde să fertilizeze arta autohtonă. Shōsō-in a stat multă vreme închis. Între secolele al IX-lea şi al XIX-lea, deschiderea tezaurului era o raritate. Se ştie că la un moment dat trecuseră 103 ani de când nimeni nu-i mai deschisese uşile. Începând cu 1873, în fiecare an în noiembrie, tezaurul este deschis, iar o parte din obiecte se constituie în expoziţie pentru public. Atunci pot fi văzute paravane pictate, mobilier de epocă, ceramică din timpul dinastiei chineze Tang sau din cea japoneză care o imita, instrumente muzicale, măşti magnifice de *gigaku*, veşminte, textile splendide, veselă din aur şi argint, cutii de lac, steaguri, cuiere, hărţi, armuri, arme, oglinzi, sculpturi, cerneluri din China, pensule, documente, autografe şi multe altele. Măştile de *gigaku* aveau o destinaţie religioasă, dar reprezentaţiile *gigaku*, de un comic adesea vulgar şi cu subiectele lor groteşti, aveau toate motivele să fie socotite profane. Spectacolele trebuie să fi fost bine receptate, căci întrerupeau mult prea lungile ceremonii religioase. Măştile *gigaku se caracterizau* prin dimensiuni mari, dimensiuni absolut necesare pentru a putea fi văzute de la distanţă. Din acest punct de vedere, măştile *nō* de mai târziu se aflau într-un contrast net, mai mici, mai subtile, destinate unui public restrâns şi elevat.

Ceramica de provenienţă chineză de la Shōsō-in, ceramică a dinastiei Tang, se caracteriza prin tonuri mai sumbre, brune, cenuşii sau mai deschise (verde, galben), cu mult mai rar albastre. Ea servea ca instrumentar funerar sau ca ceramică utilitară (farfurii, cupe, holuri). Cromatica ei bogată era în consens cu pictura şi sculptura Tang, ambele policrome. Statuetele funerare de la Shōsō-in nu abordează subiecte religioase budiste aşa cum ne-am aştepta, ci mai degrabă subiecte profane. Mai frecvent întâlnim dansatori, muzicieni, personaje caricaturale, umoristice, decât regi păzitori ai templelor.

O celebritate incontestabilă o are şi sanctuarul Inari din Fushimi. A fost construit în anul 711 şi închinat divinităţii orezului şi hranei. La sfârşitul secolului al XV-lea a trebuit să fie reconstruit. Particularitatea acestui sanctuar constă într-o alee care este practic acoperită din cauza numeroaselor *torii* de culoare vişinie, înălţate de credincioşi de-a lungul timpului. Se mai află acolo două statui ale vulpii însoţitoare a zeului Inari, dacă nu cumva cele două personaje mitologice se confundă până la identificare. Reşedinţa zeului (*shintai*) are în faţă o piatră rotundă protejată de statuile din piatră reprezentând cele două vulpi.

La Nara se află sanctuarul Kasuga, construit, potrivit tradiţiei, în anul 768, de către Fujiwara no

Fuhito (659-720), în cinstea zeului protector al clanului său. Clădirea principală, *honden*, reconstruită în anul 1863, e alcătuită dintr-un aliniament de patru temple asemănătoare, tipice epocii Heian. Până la sanctuar, aleea pitorească este semănată cu numeroase lampioane din piatră, oferite de-a lungul veacurilor de mulţimea credincioşilor.

Nu trebuie să înţelegem din descrierea succintă a construcţiilor shintōiste că ele au păstrat puritatea conceptului arhitectural iniţial.

La răstimpuri, arhitectura shintō a suferit influenţa budismului şi atunci a abdicat parţial de la eleganţa simplităţii şi a sobrietăţii. Astfel, în construcţii se strecoară elemente budiste, cum ar fi porticul cu etaj, împrejmuirea mănăstirilor şi chiar apariţia câte unei pagode. „Vinovată" de poluarea arhitecturală budistă a sanctuarelor epocilor din urmă este doctrina *Ryōbu-shintō*, care pretindea că diferitele zeităţi shintō nu sunt altceva decât reîncarnări ale lui Buddha. Performanţa metamorfozelor suferite de arhitectura austeră rămâne Mausoleul shōgunului construit la Nikko. După un prim mausoleu ridicat la Kunōzan în prefectura Shizuoka, în anul 1635, a fost desăvârşit cel de la Nikkō, la 100 km spre nord de Edo, într-un peisaj natural magnific. Mausoleul de la Nikkō, precum şi celelalte aflate în parcul Ueno din Edo (Tōkyō), sunt rezultatul unei religii însăilate artificial prin combinarea confucianismului chinez (mai precis a neoconfucianismului la modă) care însemna spiritul doctrinei, cu shintōismul ca înveliş exterior. Capodopera artei decorative arhitecturale de după anul 1550 rămâne celebrul portic *Yōmeimon* de la Nikkō. Deşi construcţia are aerul de clădire greoaie, încărcată, cu cromatica exterioară extravagantă şi exagerată, detaliile fac din porticul acesta un unicat. Stâlpii sunt albi, sculptura în relief descrie cu rafinament bujori, iar la partea superioară a porţii, o multitudine de păsări. Jocul policromiei cu sclipirea aurului stârneşte admiraţia. Frontonul trasat ca un arc cu curbură dublă, numit *karahafū* („creastă de zid chinezesc"), nu are nimic comun cu arhitectura chineză. Fostul gard modest, shintōist, a devenit un imens perete alcătuit din panouri sculptate în basorelief, de un realism sugestiv, îmbrăţişând subiecte cu temă floral sau animalieră. S-a încercat, de fapt, transpunerea sculpturală, chiar colorată, a picturii şcolii Kanō. Aici se găsesc şi cele trei vestite maimuţe (*saru*), cu gesturile lor care îndeamnă la muţenie, surzenie şi orbire în faţa răului.

Strălucirea arhitecturală a Japoniei vechi atinge apogeul prin construcţiile religioase ale budismului. Conceptul budist permite, fără limitări, dezvoltarea arhitecturală până la înflorirea fantezistă şi barocă a amănuntelor decorative şi îngăduie dimensionarea, adeseori nefirească, a lăcaşurilor de cult. Explozia de imaginaţie, bogăţia combinaţiei de culori, folosirea generoasă a formelor celor mai diverse, fac din arta arhitecturală budistă o lume complexă, copleşitoare, fastuoasă, menită să frapeze privirea, să stăpânească prin înfăţişare gândurile credincioşilor. O asemenea autoritate săvârşită prin artă, poartă un mesaj mai subtil, mai profund către sufletul omenesc şi, în consecinţă, are şanse mai mari de izbândă.

Arhitectura budistă s-a dezvăluit japonezilor odată cu sosirea în arhipelag a religiei budiste în secolul al VI-lea. Data tradiţională a introducerii oficiale a budismului a rămas pentru japonezi anul 538, deşi există însemnări care atestă că abia în anul 552 regele Syong-Myong din Kudara (Paekche) trimite împăratului Kimmei al Japoniei a misiune religioasă cu texte sacre (sutre), cu imagini pictate, o statuie a lui Buddha şi o scrisoare în care se dau asigurări despre „avantajele fără număr şi fără

margini" ale noii religii. Impactul cu religia budistă este atât de puternic încât, pe mai multe planuri ale spiritualităţii, Japonia acelei epoci resimte metamorfoza la care este supusă. Se poate afirma că epoca istorică timpurie, cea care a urmat imediat după epoca arhaică, reprezintă un timp al culturii budiste, o perioadă de aur, cu expresivitate majoră tocmai în arhitectură, dar aproape la fel de importantă şi în sculptură, pictură sau arte decorative. Sunt transferate din China dinastiei Tang conceptele estetice ale unei societăţi cosmopolite şi exotice. Putem sistematiza cultura budistă, în funcţie de receptivitatea japoneză la mesajul culturilor chineză şi coreeană, în trei etape distincte: perioada Asuka acoperind sfârşitul secolului al VI-lea – începutul secolului al VII-lea, Perioada Hakuhō cuprinsă între sfârşitul secolului al VII-lea şi începutul secolului al VIII-lea şi Perioada Tempyō pentru restul veacului al VIII-lea.

Cei circa 100 de ani ai perioadei Asuka, după numele districtului în care se afla capitala ţării, până la publicarea reformei Taika (anul 645), sunt martori ai asimilării elementelor de cultură budistă. În privinţa arhitecturii, se adoptă construirea edificiilor magnifice (temple numite *ji* sau *tera)* caracterizate prin streşinile incurbate, folosite şi ca suport pentru ornamente (constând în imagini sculptate ale zeităţilor budiste). Streaşina atât de bine particularizată purta numele *masu-hijiki;* sculpturile ornamentale erau din lac uscat sau din bronz aurit. Se mai adoptă şi coloanele din lemn pictat în culoare stacojie.

Arhitectura templului budist contrastează net cu cea a locuinţelor modeste care adăposteau locuitorii de rând ai ţării. Incinta sacră este alcătuită din câteva elemente esenţiale, nelipsite, practic, din oricare ansamblu arhitectonic budist. Astfel, clădirea interioară şi principală numită *kondō* adăposteşte cea mai însemnată dintre imaginile lui Buddha (*honzon*). Pagoda numită *tō* sau *gojūnotō,* întotdeauna cu un număr impar de niveluri, slujeşte ca loc de păstrare a relicve lor (*shari*). Kondō şi tō se află situate în mod tradiţional în interiorul unei curţi, delimitată de un schit (*kairō*) structurat sub forma unei galerii acoperite. La sud, o poartă, chūmon, deschide intrarea în incintă în timp ce la nord se află sala de lectură a sutrelor (*kōdo*), în spatele căreia câteva clădiri, trei sau patru, joacă rolul de locuinţă a călugărilor slujitori ai templului. Mai există şi o clopotniţă (*shurō*) precum şi un alt edificiu pentru păstrarea tobei (*korō*). Toate structurile templului sunt construite din lemn vopsit în roşu şi au un mare acoperiş incurbat prevăzut cu ţigle de culoare cenuşie.

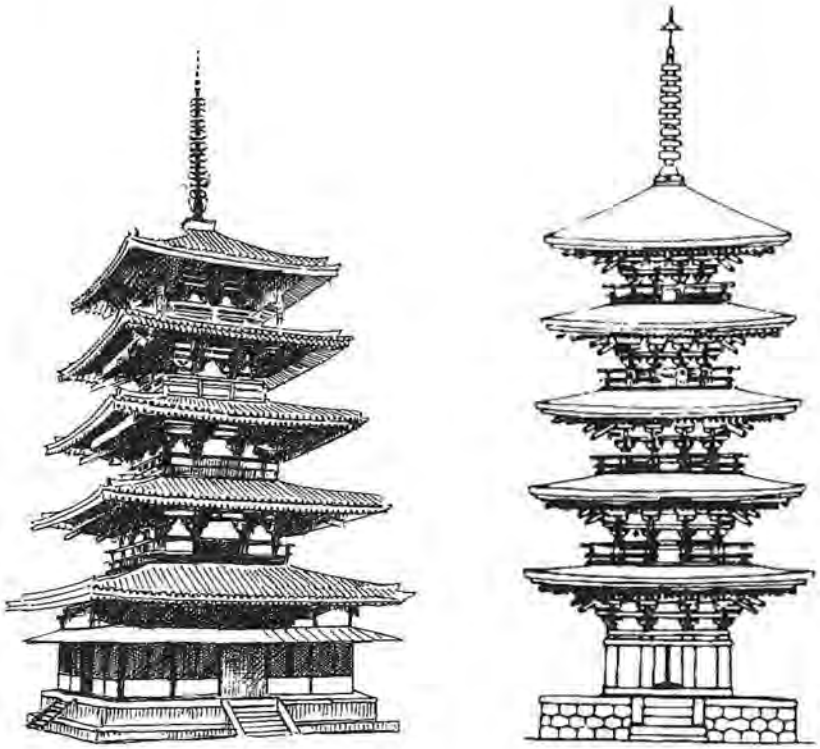
Din perioada Asuka nu s-a păstrat până în zilele noastre nici un exemplu de construcţie originală, deşi cronicile pretind că numai în anul 640 au fost înălţate 46 de temple din lemn. Se pare că toate au căzut pradă flăcărilor. Din fericire, însă, planurile vechilor construcţii s-au păstrat în bună parte şi astăzi putem să ne imaginăm cum arătau templele de odinioară. Se desprind două modele din epoca Asuka; tipul *Shitennō-ji*, mai puţin caracteristic, şi tipul *Hōryū-ji* ca foarte reprezentativ. Construcţia originală a căzut pradă focului încă din anul 670, dar, pe locul edificiului distrus, la sfârşitul secolului al VII-lea, s-a reclădit templul cunoscut astăzi.

Mănăstirea Hōryū-ji de lângă Nara, fondată la anul 607 de împărăteasa Suiko, prin cele câteva structuri originale care se mai păstrează, trece drept unul din cele mai vechi edificii de lemn din lume. Din păcate, unul din elementele cele mai frumoase, sala principală aurită, *kondō*, a fost mistuită de flăcări în anul 1949. Marile fresce au fost aproape complet distruse. Fresca data din anul 710 şi orna toţi cei patru pereţi ai kondō-ului; erau ilustrate cele Patru Paradisuri cu cei Patru Buddha, din nord, est, sud şi vest. Panourile murale mai mici ilustrau sumedenie de Bodhisattva cu suitele lor. Sala kondō a fost reconstruită în forma originală, iar astăzi arată ca acum 1250 de ani. Kondō avea acoperişul dublu, susţinut de stâlpi viguroşi şi în ciuda curbelor magnifice ale acoperişului care ar fi putut da impresia de ceva greoi, aspectul era acela de supleţe. Curba largă a acoperişului dă senzaţia că acesta ar fi suspendat de cele patru colţuri de fire nevăzute. Întregul, ne permite să ne imaginăm cum au arătat mănăstirile chineze de la începutul dinastiei Tang. Se poate susţine că templul Hōryū-ji este leagănul artei japoneze. Se mai păstrează şi *yumedono* cu forma lui octogonală, precum şi clopotniţa *shurō* datând din perioada Kamakura.

Caracteristica arhitecturii budiste a perioadei Asuka rămâne aceea a unor amplasamente vaste pe terenuri plane cu proporţionalitate bine gândită şi cu grupare armonioasă.

Perioada Hakuhō (645-724) nu aduce noutăţi în arhitectură deşi se construieşte mult. Numai în timpul domniei împăratului Jitō (687-697), numărul edificiilor sacre a depăşit cifra de 500! Perioada Tempyō care începe odată cu domnia împăratului Shōmu în anul 710, odată cu stabilirea capitalei la Nara, se caracterizează prin construirea de temple magnifice şi alte edificii religioase în chiar inima oraşului-capitală, oraşul Nara, imaginat, bineînţeles, după modelul capitalei chineze a dinastiei Tang, oraşul Chang-an. Odată cu acestea toate, cultura budistă atinge apogeul dezvoltării ei în Japonia. Împăratul Shōmu decretează ca în fiecare ţinut să se ridice acele temple provinciale (*kokubunji*) drept elemente doveditoare ale biruinţei religiei budiste în întreaga ţară. Acelaşi suveran hotărăşte construirea marelui templu Tōdai-ji din Nara, pentru a adăposti acolo gigantica statuie a lui Buddha (*Daibutsu*). Tōdai-ji, Marele Templu din Răsărit, ridicat iniţial în anul 745, a fost reconstruit în

secolul al XII-lea. Sala principală a fost refăcută după originalul care a ars în perioada Edo. Tōdai-ji rămâne şi astăzi cel mai mare templu budist din Japonia. Cel mai însemnat eveniment religios al perioadei Nara a fost sfinţirea statuii Daibutsu a templului Tōdai-ji la anul 752, ceea ce a atras mii de călugări budişti şi meşteri nu numai din întreaga Japonie ci şi din China, Coreea, Asia Centrală şi chiar din India.



Printre construcţiile care au supravieţuit la Tōdaiji, cea mai remarcabilă este Hokkedō, clădire de o graţie infinită. Numele provine de la faptul că acolo se făcea lectura Sutrei Lotusului (*Hokkekyō*). O caracteristică a templelor acestei perioade faţă de cea anterioară este lărgirea dimensiunilor, chiar până la de 5-6 ori. Culorile folosite rămân aceleaşi, roşu, verde închis, gri. La Nara au mai învins vitregia timpului şi ni se înfăţişează astăzi în forma lor originală şi alte construcţii budiste. Printre ele, demne de remarcat ar fi pagoda templului Yakushi-ji (are trei etaje, un turn magnific dar şi o concepţie ceva mai liberă în construcţie, cu destulă originalitate), sala principală şi cea de lectură de la Tōshōdai-ji. Deoarece construcţii de acest tip, care reflectă modelul arhitecturii budiste chineze, nu au mai supravieţuit în China, ele reprezintă exemple nepreţuite, documente ilustrative pentru descifrarea arhitecturii monumentelor budiste atât din Japonia cât şi din China.

Perioada Tempyō trebuie socotită ca fiind cea a cristalizării artei clasice japoneze. Artiştii japonezi au trebuit să-şi delimiteze orientarea estetică în mod cât mai personal pentru a da o replică artei chineze Tang, cea care încorpora diferite influenţe de cultură din întregul Orient şi care tindea spre o ornamentaţie excesiv de decorativă, cam superficială şi lipsită de graţie interioară sau de rafinament.

Spre sfârşitul erei Tempyō, călugărul chinez Ganjin vizitează Japonia şi stimulează prin prezenţa sa arta budistă, mai ales în privinţa sculpturii în lemn, deşi chiar el ridică celebrul templu Tōshōdaiji, dovedindu-se astfel un arhitect înzestrat. Tocmai acest templu adăposteşte un mare număr de sculpturi în lemn, creaţii ale artiştilor chinezi care l-au însoţit pe Ganjin. Tōshōdai-ji aparţinea

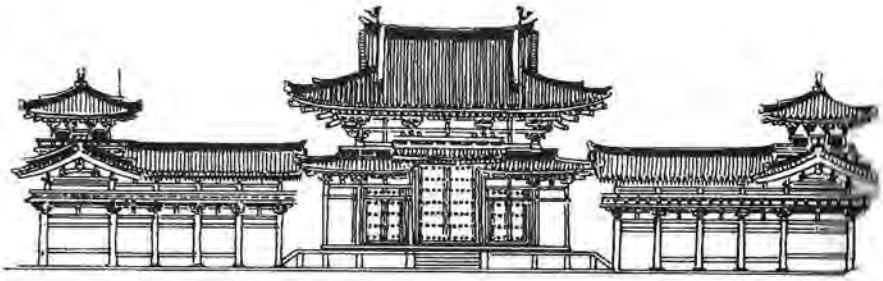
sectei Ritsu înfiinţată în anul 759. *Kondō*-ul datează din al secolul VIII-lea. Celebritatea şi-o datoreşte frumuseţii clasice a coloanelor alcătuite din trunchiuri, armonios incurbate, dar şi sculpturilor epocii Nara pe care le adăposteşte, aşa cum am mai spus.

Perioada imediat următoare, Heian, este una de asimilare sau mai precis, de „japonizare" a culturii chineze de import. În istoria artei, perioada poartă numele *Jōgan*, marcată fiind de apariţia în Japonia a budismului esoteric, a cultului metafizic care caracteriza cele două secte mai importante, Tendai, înfiinţată de preotul Saichō şi Shingon creată de Kūkai. Arta împrumută astfel elemente mistice. Deşi nu arhitectura religioasă domină viaţa culturală, ci mai degrabă pictura sau literatura, rămân demne de menţionat câteva construcţii din acea vreme. Spre deosebire de mănăstirile epocii Nara care s-au alcătuit ca grupări de edificii simetrice, dispuse pe terenuri plate, legate strâns de curtea imperială, cele ale perioadei Heian s-au înălţat pe vârfuri şi pante de munţi. Structura lor a fost modelată în acord cu neregularităţile reliefului şi cu natura înconjurătoare. Un ansamblu caracteristic perioadei Jōgan este templul Murōji, la distanţă de 64 km de Nara şi la 40 km de Ise. Remarcabile aici sunt sculpturile şi picturile adăpostite într-un loc greu accesibil.

Dimensiunile construcţiilor perioadei Jōgan sunt mici, ceea ce le conferă un caracter intim. Pagoda, deşi are cinci etaje, fiind de tipul *go-ju-no-to*, are graţia unei construcţii pentru păpuşi, în raport cu pagodele mari din vechime.

Foarte caracteristice pentru perioada Heian mai sunt Palatul imperial din Kyōto(Gosho) şi Sala Phoenixului (Hō-ō-dō) din templul Byōdō-in din Uji, care la origine a fost palat al familiei Fujiwara (Yorimichi din 1051) ca mai apoi să fie transformat în templu şi dedicat lui Amida. Asemănarea planului orizontal al clădirii cu aripile desfăcute ale păsării phoenix i-a atras numele ştiut. În plus pe acoperiş se găseşte un phoenix din aur. Deşi nu s-a păstrat nimic doveditor, se ştie că, pe muntele Kōya, Kūkai a construit pentru secta sa un sanctuar. Din acea perioadă a rămas mai bine conservat doar micul şi cochetul templu amintit mai sus, Murōji, aflat într-un sat izolat în munţi. Construcţia a fost ridicată iniţial în anul 681, dar desăvârşirea ei a avut loc abia în secolul al IX-lea. Kondō-ul templului a suferit o remaniere în anul 1672.

Spre sfârşitul perioadei Heian înfloreşte cultul Jōdo, în contrast cu budismul esoteric şi proslăvind pe Amida Buddha (*Amithabha*) cu Paradisul său. Noua religie este îmbrăţişată mai cu seamă de aristocraţie. Bineînţeles, arhitectura se modelează după moda cea mai nouă. Cronicile pomenesc şi pretind că s-au construit sanctuare magnifice, impresionante, aşa-numitele *Amidadō* în cinstea lui Amida Butsu, la care exteriorul apare simplu în timp ce interiorul se dovedeşte extrem de ornamentat şi de colorat. Datorită faptului că războiul dintre clanurile Taira şi Minamoto a distrus multe din construcţii, că o altă parte din ele au fost transformate în cenuşă sau au putrezit, în zilele noastre nu se păstrează decât foarte puţine clădiri sau fragmente cum ar fi Byōdōin din Kyōto şi Konjiki-dō aparţinând templului Chūson-ji din Kiraizumi. Poate că cea mai celebră sală a Phoenixului existentă este cea de la Byōdōin; e o construcţie decorată luxuriant, intenţionând să reproducă imaginea unui palat, aşa cum şi-l închipiau că ar fi în Paradisul budist. De altfel, mai toate construcţiile perioadei Heian au fost extrem de bogat decorate cu sculpturi din lac, incrustaţii în perle, ornamentaţii metalice (nu lipsea aurul), particularizate prin rafinament estetic şi înfăţişare splendidă.



Evenimentele istorice aduc în prim plan clasa războinicilor. Ascensiunea lor modifică repede concepţia de viaţă şi implicit lumea artei. Începe epoca medievală japoneză acoperită pe parcursul a patru secole de perioadele Kamakura şi Muromachi. Arta se modifică în sensul că delicateţea şi graţia, sau senzualitatea feminină, specifice aristocraţiei (concentrate la Kyōto), sunt înlocuite de un nou spirit al simplităţii şi virilităţii caracteristice militarilor (cu sediul la Kamakura). Noul stil arhitectural venit din China dinastiei Song (*Kara-yō*), influenţat de budismul zen, face ca mănăstirile să fie nişte construcţii simple, lipsite de ornamente. Un alt stil, tot chinez dar cu ecouri străine, îndepărtate, de aceea numit şi „indian", devine în Japonia *Tenjiku-yō*. Noul spirit care domneşte îşi află expresia în reconstrucţia templelor Tōdai-ji şi Kōfuku-ji care avuseseră de suferit în timpul războiului intern din 1180. Pe la anul 1195 se termină construcţia sălii Marelui Buddha de la Tōdai-ji (*Daibutsu-den*), cea mai mare realizare a timpului, dar şi mai reprezentativă pentru sculptura momentului, înnobilată de operele a trei maeştri vestiţi (Unkei, Kaikei, Tankei). Tōdai-ji devine cel mai mare edificiu din lume construit din lemn. Marele Buddha din bronz are înălţimea de 27 m. Stilul de inspiraţie indiană de la Tōdai-ji (Tenjiku-yō) s-a materializat în combinarea vigurosului cu grotescul, stil aplicat la construirea Portalului de sud (1199). O anumită apropiere de stilul provinciei Fukien din China de sud-est nu poate fi contestată.

Din marile temple zen de odinioară a mai rămas în picioare, ca vestigiu, o sală (*shariden)* de la Engaku-ji. Arhitectura ei se aseamănă cu ceea ce construiau chinezii dinastiei Song. Apropierea cea mai evidentă stă în modelele folosite la desenarea ferestrelor şi uşilor.

Dintre inovaţiile arhitecturale ale perioadei Kamakura, menţionăm acel tip special de pagodă, construită pe tradiţia stupei din vechea Indie, numită *Tahōtō*. Ea aparţine sectei esoterice Shingon. Cel mai vechi edificiu de acest fel este Ishiyamadera de la Otsu, lângă lacul Biwa.

Vechea arhitectură suferă o plafonare în sensul repetiţiei stereotipe a vreunui motiv decorativ, ceea ce subliniază o anume rigiditate estetică. Ne gândim la pavilionul principal (hondo) al templul Kanshinji, datând din anii 1334-1335, deci de la sfârşitul perioadei Kamakura, la care găsim, de pildă, multiplicarea consolelor intercalate între pilieri.

Perioada Muromachi asistă la reluarea dialogului cu China. Budismul zen transformă aproape complet civilizaţia japoneză. Multe dintre expresiile artei considerate astăzi tipic japoneze, cum ar fi pictura în tuş, grădinile de piatră, ceremonia ceaiului şi aranjamentul floral sunt de provenienţă chineză. În timp ce ţara de origine nu le mai cultivă, ele joacă un rol însemnat în Japonia în continuare.

Arhitectura budistă a perioadei Muromachi a fost destul de bogată numai că, din păcate, datorită războaielor civile din vremea ultimilor Ashikaga, construcţiile s-au distrus în bună parte. Sub o puternică influenţă chineză s-au ridicat cele mai mari temple zen din Kyōto, cum ar fi Daitoku-ji,

Tōfuku--ji şi Nanzen-ji. Aparţinând de Daitoku-ji, la Daisenin există o remarcabilă grădină din piatră („grădină uscată"), deşi cea mai faimoasă de acest tip se află la Ryōan-ji în partea de nord a oraşului Kyōto.

Două construcţii ale epocii shōgunatului Ashikaga marchează un moment istoric în estetica arhitecturii japoneze. „Pavilionul de Aur" (*Kinkakuji*), care aparţinea la origine, în perioada Kamakura, unui nobil din Kyōto, devine în perioada Muromachi sediu reprezentativ al culturii din epocă. De fapt, pavilionul este unica relicvă a unui fost templu budist, construit în anul 1397 de Ashikaga Yoshimitsu care, renunţând la titlul de shōgun, s-a călugărit şi s-a retras aici. Numele religios al construcţiei este Rokuonji; ca templu, aparţinea sectei zen Rinzai. Terenul, înainte de a intra în posesia lui Yoshimitsu a fost proprietatea înaltului funcţionar Saionji Kintsune (1171-1244). Prin plasarea construcţiei, în aşa fel încât să se armonizeze cu peisajul înconjurător (grădina artificială, insula artificială şi eleşteul), se subliniază de fapt un principiu estetic. O întreagă simbolică stă încifrată în aranjarea pietrelor, în distribuirea pomilor şi în formele construcţiei, astfel încât să răspundă gustului pentru abstracţiile la modă în China dinastiei Ming. Parterul Pavilionului este alcătuit dintr-un număr de încăperi „de locuit" distribuite după stilul shinden-zukuri. Etajul de mijloc are plafonul decorat. În acest spaţiu, Yoshimitsu, al treilea shōgun Ashikaga, îşi organiza sărbătorile însoţite de muzică şi poezie. Estetica cultivată de Yoshimitsu, simbol al unei culturi rafinate, „cultura munţilor de nord" (*kitayama bunka*), a fost numită astfel după localizarea geografică a pavilionului la picioarele munţilor care închid la nord oraşul Kyōto. Etajul superior are austeritatea stilului zen, având o singură încăpere destinată retragerii cu sine şi rugăciunilor. Peste tot, interiorul pavilionului era placat cu folii de aur (de aici provine numele construcţiei). Focul nu a cruţat nici această bijuterie. În 1950 a avut loc aici un incendiu care a inspirat scriitorului Mishima Yukio subiectul pentru romanul său intitulat chiar *Kinkakuji*. Clădirea actuală este o replică fidelă originalului şi a fost înălţată în anul 1955. Pavilionul pare astăzi o corabie plutind pe suprafaţa lacului.

„Pavilionul de Argint" (Ginkakuji), construit cu 50 de ani mai târziu decât precedentul, a aparţinut lui Yoshimasa, al 8-lea shōgun Ashikaga. Arhitectura sa, de o mare simplitate, a stat sub semnul budismului zen. Numele religios al clădirii este Jishō-ji şi aparţine sectei Rinzai, ca şi Kinkakuji. Pentru că e situat geografic la poalele munţilor din partea de răsărit a oraşului Kyōto, estetica adoptată aici s-a numit „cultura munţilor din est" (*higashi yama bunka*). Construcţia, începută în anul 1483, nu mai păstrează din acea vreme decât micul pavilion *Tōgudō* şi grădina Pavilionului de Argint, pavilion terminat în 1489 şi închinat zeităţii Kannon. Cele trei niveluri, ca şi la Kinkaku-ji, sunt mai puţin ornate şi de o eleganţă moderată. Amalgamarea stilului religios cu cel domestic a dat naştere, cum ştim, încăperilor de tip shoin-zukuri. Se consideră că acestea sunt precursoare ale stilului modem, tradiţional, al locuinţei japoneze. Tocmai de aici rezultă importanţa istorică a edificiului. Ce comportă caracteristic noua manieră de construcţie? O mică încăpere imaginată după modelul camerei de ceai de numai patru tatami şi jumătate şi un alcov de familie (*tokonoma*), cu utilizare decorativă. Întrunirile organizate de Yoshirnasa au făcut faima pavilionului aflat pe colina Higashi-yama. Nu trebuie neglijat, de asemeni, faptul că grădina pavilionului a fost desenată de faimosul pictor Soami, de aceea e concepută ca o pictură, o pictură de peisaj.

Putem considera, fără a greşi prea mult, că tot din arhitectura budistă face parte şi impresionantul mausoleu ridicat de shōgunul Iemitsu în cinstea lui Ieyasu, capul de serie al dinastiei shogūnale Tokugawa. Situat la Nikkō, oraş aflat la nord de Tōkyō, mausoleul a fost ridicat ca un templu dedicat spiritului marelui dispărut, sanctificat post-mortem sub numele Tōshō Daigongen („Marea Reprezentare a Minunatului Buddha al Regiunii de Răsărit"). Complexul de clădiri este o alcătuire îndrăzneaţă şi amplă, poate cea mai măreaţă din tot ce s-a construit vreodată în Japonia veche. „Poarta Luminii Soarelui", celebra *Yōmeimon*, despre care am pomenit şi mai sus, este socotită ca una din capodoperele arhitecturii japoneze. Ea are în alcătuire 12 coloane, două corpuri laterale, celebrele frontoane cu acoperişuri triunghiulare, decorate cu cele mai migălite sculpturi posibile. Ornamentaţia bogată descrie o gamă largă de vieţuitoare, predominând păsări, dar şi lei, tigri sau dragoni fabuloşi. Nu lipsesc figuri de înţelepţi chinezi sau de copii ingenui. Coloritul strălucitor, poleiala aurie, accentuează bogăţia cam stridentă a construcţiei. Aşezarea porţii Yomeimon pe o colină liniştită, la umbra magnifică a criptomerilor, în preajma unui râu, a unui pod sacru, combinaţia roşului aprins al vopselei aplicate pe lemn, cu cea a verdelui vegetal, fac din întregul complex unul din cele mai renumite obiective turistice din Japonia de azi, pe deplin justificat ca interes stârnit nu numai în ţară dar şi în străinătate.

Restul construcţiilor budiste ale perioadei Edo sunt ridicate în marea lor majoritate într-un stil lipsit de interes artistic (aşa-numitul *gongen-zukuri*) sau într-un stil compozit, *sukiya-zukuri*.

Părăsim cronologia construcţiilor budiste pentru a prezenta câteva temple existente astăzi numai pentru că au unele particularităţi ce le conferă o personalitate aparte şi care merită a fi înregistrate.

Hongan-ji a fost la origine un templu al sectei amidiste Shin *(Jōdo-Shin-Shū)* fondată în 1224 de Shinran. Edificiul actual datează de la mijlocul secolului al XVII-lea şi este aşa-zisul Nishi-Honganji, adică templul din partea de apus, spre deosebire de Higashi-Honganji aflat cândva la est. Clădirea care a rămas ilustrează perfect stilul Shoin. Templul propriu-zis, Kuro-Shoin, e legat printr-un coridor de Shiro-Shoin, destinat recepţiilor şi deci mai bogat decorat cu elemente de lux. Kuro-Shoin se păstrează cu linia sobră a arhitecturii încăperilor de ceai în care se împletesc armonios lemnul, hârtia şi paiul pentru a oferi locul cel mai potrivit reculegerii, calmului şi studiului.

Templul Tōji, construit iniţial în anul 823 datorită lui Kōbō Daishi, a fost distrus de războaiele civile din secolul al XV-lea dar, reconstruit, poate fi astăzi văzut în forma dăruită de arhitecţii veacului al XVII-lea. Renumele templului Tōji se datoreşte existenţei unui relicvariu din lemn numit *Azekura*, în cea mai autentică tradiţie niponă (modelul de la Shōsōin!), unde stă adăpostită o importantă colecţie de artă.

Templul Takushi-ji din Nara, aparţinând sectei Hosso înfiinţată în anul 680 de împăratul Temmu (a domnit între 673-686), a fost dedicat zeului medicinei Yakushi, unul din cei cinci zei ai înţelepciunii. Celebritatea templului se datoreşte pagodei sale cu trei etaje duble, o mărturie dintre cele mai vechi a arhitecturii anterioare epocii Nara. Ornamentele din vârf (*suien*) sunt faimoase, ele reprezintă spirite de muzicieni.

Ishiyamadera, un templu din prefectura Shiga, posedă cea mai veche şi mai frumoasă pagodă de tip Tahōtō. Ea datează din anul 1194. Această individualitate arhitectonică se aseamănă cu stupa indiană şi în Japonia a introdus-o secta esoterică Shingon încă din anul 816 când pe Kōyasan s-a

construit un templu. Construirea unei tahōtō necesită o mare abilitate deoarece este necesar ca pe o bază rotundă să fie sprijinit un acoperiş greoi de formă pătrată. În apropiere de Ōsaka, la Negoro-ji, a fost ridicată o altă pagodă tahōtō la anul 1130 (reconstruită în 1515).

La Kyōto se află Kiyomizudera, un edificiu a cărui construcţie principală datează din anul 1633. Atunci, de fapt, s-a reconstruit fostul templu înfiinţat de Sakanoue no Tamuramaro (758-811) în anul 798. Templul era dedicat zeiţei Kannon cea cu 11 feţe (*Jūichimen Kannon*). Astăzi, sanctuarul interior, prelungit cu un planşeu întins peste un şanţ susţinut de bârne groase, creează impresia unei „arhitecturi de scenă" (*butaizukuri)* sau a „arhitecturii de prăpastie" (*kengaizukuri)* în cadrul unei atmosfere rustice specifice budismului epocii Heian.

Nu în ultimul rând, definitoriu pentru arhitectura japoneză, stau în balanţă construcţiile cu scop militar, în speţă castelele. Încă din vremurile cele mai îndepărtate, pe pământul japonez s-au ridicat clădiri care să împiedice un eventual agresor să pătrundă prea lesne în spaţiul apărat cu străşnicie prin forţa armelor. Ştim că niponii nu au folosit de predilecţie decât lemnul pentru construcţiile lor dar, odată cu perfecţionarea armelor de luptă, în epoca feudală, materialul lemnos nu a mai dat satisfacţie şi, în ciuda tradiţiei, dar potrivit necesităţilor impuse, a trebuit să recurgă la piatră, material mai dur deşi greu de lucrat. Abia în Evul Mediu, deci, constructorii de castele-fortăreţe au atins performanţele care să-i îndreptăţească să fie socotiţi arhitecţi-artişti. De altfel, doar aceste construcţii au rămas în picioare trecând peste vicisitudinile istoriei, iar azi le putem studia cu folos estetic pentru a le situa pe scara valorică a artei arhitecturale.

Un istoric general al construcţiilor fortificate japoneze ar trebui împărţit în cinci perioade. O perioadă iniţială, socotită de la primele începuturi, nedefinite în timp şi până la prima jumătate a secolului al VII-lea, epocă a clanurilor neunificate încă în mod trainic într-un stat centralizat, s-a caracterizat prin construirea unor reşedinţe întărite ale şefilor de clan, sau prin lucrări defensive temporare pentru vreme de război. Conflicte armate şi lupte între familii au existat cu caracter cvasipermanent aşa încât construcţiile de necesitate au fost ridicate dar au şi fost distruse, la timpul lor, de cele mai multe ori prin incendiile provocate de agresori. Nu putea fi vorba deloc despre vreo implicaţie estetică în asemenea construcţii. Reşedinţele şefilor de clan nu au fost decât nişte variante ceva mai răsărite ale locuinţelor oamenilor de rând, după modelele şi tradiţia cunoscută.

A doua perioadă, cuprinsă între a doua jumătate a secolului al VII-lea şi secolul al X-lea, aşa-numita eră Taika, perioadă începând în anul 645 şi sfârşind odată cu căderea familiei Fujiwara, a avut caracteristică legătura foarte strânsă cu lumea chineză, coreeană şi manciuriană. Aşa se explică de ce, din puţinele resturi existente, mai ales în Kyūshū, în sud, se descifrează influenţa chineză a conceptului construcţiilor situată în contrast net cu ceea ce avea să vină odată cu castelele epocii feudale.

Perioada a treia, situată între a doua jumătate a secolului al XI-lea până în prima jumătate a veacului al XVI-lea, este începutul dezvoltării clasei samurailor, a războinicilor de profesie. Legăturile cu ţările vecine au fost mult mai reduse decât în perioada precedentă şi, în consecinţă, „castelele" şi-au cristalizat oarecum cele dintâi caracteristici japoneze. Nu se poate vorbi despre nişte castele adevărate deoarece nu însemnau decât sediile mai întărite ale şefilor militari, ridicate în scopuri strict defensive, la scară mică, nepretenţioase. Mai era încă distanţă de la aceste reşedinţe

individuale ale unor şefi locali până la castelele feudale ale shōgunilor.

A patra perioadă, între a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea, rămâne cea mai definitorie, mai importantă, a feudalismului japonez în desfăşurare, a marilor shōguni războinici, a introducerii armelor de foc şi a ridicării castelelor-fortăreţe, aşa cum le putem vedea şi astăzi pe unele din ele. Este perioada „clasică" a arhitecturii castelelor japoneze când dincolo de beneficiul utilităţii, construcţiile se străduiau să fie şi lăcaşuri care să satisfacă gustul estetic al marilor feudali. Abia aceste castele pot concura din punct de vedere arhitectural cu construcţiile religioase budiste şi ele se înregistrează ca exponente ale momentului particular japonez, absolut specific, în istoria arhitecturii. Locuinţele semipermanente ale daimyō-ilor, castelele, permit dezvoltarea în jurul lor a oraşelor de mai târziu. Ele devin astfel un veritabil centru de artă plastică, pictură şi sculptură, de artă a alcătuirii grădinilor, de arte industriale, contribuind la spiritualizarea populaţiei.

Ultima perioadă, a cincea, o continuă pe precedenta; începe în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi se prelungeşte, teoretic, până în zilele noastre. Controlul sever al daimyō-ilor de către shōgunatul Tokugawa a limitat tot mai mult construirea de castele, iar schimbările esenţiale ale caracteristicilor războaielor moderne au făcut să cadă în desuetudine asemenea construcţii anacronice. Cu alte cuvinte, ultima perioadă nu aduce nimic nou, dimpotrivă, marchează dispariţia unui model de arhitectură care a făcut gloria Evului Mediu.

Pe la mijlocul secolului al XVI-lea, au început să fie ridicate castele. Ele au fost reşedinţe ale nobililor şi, odată cu întărirea structurii sociale feudale, au devenit centre ale guvernatorilor locali unde se desfăşura viaţa socială, economică şi activitatea militară. Un timp, daimyō-ii locali nu s-au preocupat să-şi ridice castele prea impunătoare; s-au limitat la lucrări modeste potrivite cu influenţa lor limitată şi cu starea relativă de nebeligeranţă. Odată cu intensificarea luptelor feudale şi când starea de război a devenit ca şi permanentă, nobilii au început să-şi construiască reşedinţe fortificate, adevărate fortăreţe aşezate în poziţii greu accesibile, pe înălţimi şi chiar în munţi, poziţii strategice care le permitea controlul asupra căilor de acces dintr-o regiune în alta precum şi adăpostul cel mai sigur pentru acele vremuri. Aşa s-au născut „castelele de munte", construite pe un loc mai înălţat sau în zona muntoasă. Desigur că şi dimensiunea castelelor a crescut iar structurile au devenit de-a dreptul impozante. Ulterior s-au construit şi „castele de şes" sau castele care îmbinau însuşiri ale celor două forme amintite mai sus, în scopul eficienţei maxime.

Trei momente, ca trei piscuri de izbândă arhitecturală, au marcat istoria construcţiei de castele în feudalismul japonez. Fiecare dintre cele trei castele a însemnat, în felul său, sediul unor schimbări în desfăşurarea istoriei, dar şi reşedinţa de elecţie a produselor artistice ale timpului.

După ce în 1543 portughezii au introdus armele de foc în Japonia, tactica şi strategia militară s-au schimbat radical. Arta construirii castelelor s-a modificat în sensul dezvoltării lor ca mărime, întindere şi înălţime, dar şi prin apariţia de fortificaţii masive, deosebit de solide.

Primul moment îl socotim construirea, din ordinul lui Oda Nobunaga, în anul 1576, a castelului de la *Azuchi*. Localitatea, situată în apropierea lacului Biwa, în partea sa de răsărit, la circa 30 de mile de Kyōto unde se afla curtea imperială, era un loc strategic de încrucişare a căilor de comunicaţie. Nobunaga a ales poziţia în ideea de a-şi face acolo nu un castel propriu-zis ci o

reşedinţă permanentă de unde să poată totuşi supraveghea cele trei grupări militare care i se opuneau, Uesugi în nord, Takeda la răsărit şi Mōri la apus, sau mai degrabă să le închidă accesul prea liber, până atunci, spre Kyōto. Cariera militară a lui Nobunaga a avut de câştigat de pe urma supremaţiei sale „geografice" iar fortăreaţa de la Azuchi a făcut, până în cele din urmă, epocă în arta construirii castelelor în Japonia.

Castelul era aşezat pe un promontoriu înconjurat de apă, ca şi cum ar fi fost o insulă. Numeroasele curţi interioare şi construcţiile castelului se împlineau arhitectural prin turnul principal format din şapte niveluri deasupra parterului şi încă un nivel subteran. Nobunaga a adunat la castel pictori şi sculptori, pentru a-i decora interiorul. Cei mai buni artişti ai epocii au realizat desenele decorative ale interioarelor; din păcate, aceste opere de artă nu mai pot fi văzute. Ultimele două etaje ale turnului se deosebeau de celelalte. Penultimul, al şaselea, avea piloni externi pictaţi în culoarea stacojie iar interiorul în auriu, în timp ce al şaptelea era aurit şi pe dinafară şi pe dinăuntru.

La scurtă vreme după uciderea lui Nobunaga, în 1582, castelul a fost incendiat de duşmanii marelui general. Despre castel nu avem decât imaginea sugerată de scrierile epocii, de cronicile care ne-au rămas.

Un al doilea moment arhitectural strălucit a fost construirea castelul din Ōsaka. Hideyoshi, succesorul lui Nobunaga, începe în anul 1583 să ridice o nouă fortăreaţă, concepută a fi cu mult mai mare decât castelul de la Azuchi, iar ca poziţie, şi mai avantajoasă, de mai semnificativă însemnătate. Întinderea castelului măsoară de la răsărit la apus mai bine de o milă iar de la nord la sud, o milă şi jumătate. Circumferinţa exterioară a curţii are aproximativ 8 mile, iar în perimetrul acesta suprafaţa este de 220.000 *tsubo* (circa 75 hectare). Blocurile masive din piatră, elementele de construcţie, dau sentimentul trăiniciei şi al forţei. Turnul castelului a fost proiectat să aibă opt niveluri. Acoperişul, semn al bogăţiei fără seamăn, era alcătuit din ţigle de aur. Deasupra acoperişului, tot din aur, au fost aşezaţi doi delfini cu trupul arcuit, parcă mai hotărâţi să zboare decât să înoate. Pereţii porţiunii celei mai de sus au fost ornamentaţi cu desene reprezentând cocori şi tigri. Prezenţa acestor vieţuitoare nu era lipsită de rost şi de semnificaţie. Tigrul simbolizează, ca animal sacru, curajul, vitejia, în timp ce cocorul, socotită o pasăre capabilă să trăiască o mie de ani, simboliza prosperitatea. Hideyoshi putea fi mândru de înfăptuirile sale. Adăugăm că, în afara castelului Ōsaka, despre care vom mai vorbi, shōgunul Hideyoshi a fost preocupat în permanenţă să fortifice oraşul Kyōto. El i-a adus întăriri prin construirea unui zid împrejmuitor de pământ, dublat de un şanţ cu apă. În 1594 construieşte un nou castel, cel de la Fushimi, în partea de sud-est a oraşului Kyōto. Din păcate, castelul a fost distrus de Fujiwara şi ceea ce a rămas din el, câteva porţi sculptate, s-a integrat, împreună cu zona centrală a fostului castel, în mausoleul împăratului Meiji. Tot Hideyoshi a mai construit şi Palatul Jurakudai.

Cel de al treilea castel, ca moment arhitectural semnificativ, îl constituie construcţia din Edo, ridicată de familia shōgunului Tokugawa. La acest castel s-a lucrat 30 de ani, iar dimensiunile sale justifică eforturile depuse. Perimetrul curţilor are lungimea de 10 mile. Shōgunii Tokugawa s-au preocupat, desigur, să construiască între Edo şi Ōsaka numeroase alte fortificaţii, cum ar fi castelele din Nogaya, Hikone, Shizuoka etc. asupra cărora ne vom opri mai jos.

Astăzi, toate castelele japoneze întâlnite în preajma sau chiar în perimetrul vechilor oraşe istorice sunt *numai* din perioada Tokugawa şi au slujit ca locuinţe ale nobilimii feudale. În jurul acestor structuri arhitecturale s-a organizat viaţa economică, socială şi culturală a câte unui teritoriu feudal. În linii mari, castelele rămase din epoca shōgunatului Tokugawa se aseamănă între ele şi respectă toate particularităţile care rotunjesc personalitatea arhitectonică a timpului. Numai cele dinaintea epocii Tokugawa au prezentat o mare varietate de formă şi de structură. Aproape toate fortăreţele acestea au fost dărâmate din ordinul shōgunului şi în zilele noastre nu se păstrează decât câte un element izolat, câte o rămăşiţă absolut insuficientă pentru a ne oferi o idee de ce a fost cândva un castel. Dacă nu s-ar fi păstrat documente şi cronici, relatări din literatură sau din dramaturgie, informaţiile noastre ar fi fost extrem de sărace. Locurile alese pentru a fi construite se aflau în preajma mării sau a râurilor mai importante, menite să faciliteze şi comunicarea pe apă, nu numai pe uscat. La fel de atrăgătoare pentru constructori era şi poziţia din centrul unei provincii; se asigura astfel locul de unde iradiau, la egală distanţă, drumurile, căile de comunicaţie şi de aprovizionare.

Castelele medievale japoneze, din punctul de vedere al strategiei militare, dar şi din acela al topografiei locului, puteau fi clasificate în trei categorii: de munte (aşezate pe o înălţime), de şes sau de câmpie şi de munte-câmpie.

Prima caracteristică esenţială era aceea a împrejmuirii suprafeţei cu ziduri de protecţie şi cu şanţuri. Suprafaţa unui castel era alcătuită din mai multe curţi interioare numite *kuruwa*. Curţile nu numai că erau numeroase dar se şi defineau prin forme ciudate, combinaţii labirintice extrem de greu, dacă nu chiar imposibil de descifrat. În linii mari, se schiţau trei cercuri concentrice ale curţilor. Din interior spre în afară, suprafeţele erau următoarele: în centru, curtea cea mai interioară, cu numele *hon-maru*, imediat mai în afară, o a doua curte numită *ni-no-maru*, iar cea de a treia purta numele *san-no-maru*. Castelele mai mari erau prevăzute şi cu alte curţi dincolo de cele trei concentrice. Aceste foarte periferice suprafeţe erau cunoscute prin denumirile *soto-guruwa* sau *sō-guruwa*. În alţi termeni, incinta castelului o putem diviza într-o porţiune interioară (*uchiburi*) şi una exterioară (*sotoburi*). Sistemul de aranjare, combinarea curţilor, încrucişarea lor labirintică, permitea apărătorilor castelului să întâmpine cu succes atacul duşmanilor. Chiar în cazul cuceririi vreuneia din curţi, aceasta putea fi uşor redobândită dintr-o altă direcţie nebănuită şi mascată perfid de cotituri, unghere şi ziduri aparente sau de nişte uşiţe practicate deasupra meterezelor (*masugata*) sau de pereţii curţilor care se deschideau cu subtilitate *numai* în afară sau *numai* înăuntru. În felul acesta, asaltatorii erau atraşi, apoi blocaţi într-un spaţiu îngust şi lichidaţi de la înălţimea meterezelor.

Nu întotdeauna zidurile castelelor au fost construite din piatră. Multă vreme ele au fost din pământ bătătorit. Abia după Nobunaga şi Hideyoshi, după apariţia armelor de foc, a început să fie folosită piatra. Se excepta, desigur, zidul exterior care putea să rămână din pământ. Faţa exterioară a zidurilor din piatră îmbrăca forma concavă. Piatra folosită nu era deloc prelucrată, şlefuită şi nici măcar tăiată cu regularitate, ceea ce aducea un oarecare aer de sălbăticie sau de robusteţe zidurilor. Înălţimea lor obişnuită nu trecea de 20 de picioare, deşi uneori ajungea să fie de 6-7 ori mai mare, în funcţie de relief.

Pe muchea zidului se construiau întărituri iar în spatele acestora se plantau pomi, de preferinţă pini. Săpăturile şi lucrările de restaurare din zilele noastre au descoperit adeseori schelete de oameni

prinse în zidărie, aparţinând probabil lucrătorilor morţi şi rămaşi pe loc în timpul construcţiei ca nişte „stâlpi umani", aşa-numiţii *hito-bashira.* Dacă în jurul acestor apariţii se vor fi creat legende, ele nu sunt prea departe de istoria meşterului Manole de la noi.

Şanţurile împrejmuitoare erau o altă caracteristică a castelelor feudale. De obicei, acestea se umpleau cu apă, adâncimea lor era cam aceeaşi cu înălţimea zidului, lărgimea, însă, de trei ori mai mare. Trecerile principale peste şanţul cu apă erau în număr de două, cea din faţă numită şi „locul de întâlnire" (*ōte*) era şi cea mai importantă, cea din spate, numită *karamete.*

Intrarea în castele era prevăzută cu o pereche de porţi grele, masive, din lemn căptuşit cu fier. Până la aceste porţi, peste şanţ, erau aşezate poduri variabile ca formă şi ca arhitectură. Unele puteau fi prevăzute cu acoperişuri şi chiar cu ziduri. Spre deosebire de castelele europene unde prevalau podurile „mobile" (*hanebashi*), în Japonia ele au fost o raritate. Prima poartă, *kōrai-mon,* avea, de obicei, acoperiş, în timp ce a doua, *watari-yagura,* era de fapt un turn de mici dimensiuni. Tot turnuri de câte 2 şi 3 etaje marcau punctele mai importante ale zidului şi colţurile acestuia. Turnurile, numite *yagura,* erau structuri care aveau rol de magazie de săgeţi şi puncte de observaţie. Turnurile de colţ se numeau *sumi-yagura.* Ele însemnau tot atâtea puncte strategice de supraveghere, posturi de observaţie, din care tirul armelor sau al săgeţilor putea fi necruţător. Legăturile dintre turnuri se făceau printr-un perete de pământ (*dobei*) sau prin galerii întărite.

Foarte caracteristic pentru un castel japonez era cel mai mare dintre turnuri, cel situat în inima construcţiei, aşa-numitul *tenshu-kaku.* El reprezenta donjonul castelului, turnul de veghe prevăzut cu trei până la şapte niveluri. Funcţiile donjonului în viaţa castelului erau multe şi importante. Acolo, fiind locul cel mai înalt din castel, se afla sediul potrivit pentru supraveghere atât a curţilor interioare cât şi a ceea ce se petrecea dincolo de ziduri. Se înţelege că punctul de comandă al castelului tot acolo se afla, iar ordinele porneau din acest „creier" ca ceva firesc. Tot în donjon se adăposteau armele şi proviziile. În cazul extrem al unui asediu reuşit de duşman, turnul *tenshu-kaku* însemna ultimul refugiu întărit. În timpul războiului, reşedinţa stăpânului castelului şi a feudei se stabilea în turnul cel mai înalt, donjonul devenea atunci simbolul puterii comandantului, locul spre care migra populaţia fidelă daimyō-ului provinciei respective, în semn de loialitate. Din punct de vedere arhitectural, turnul de pază îşi avea particularităţile sale mai mult sau mai puţin respectate. O complicată combinaţie de ferestre şi frontoane, de balcoane şi balustrade, dădeau înfăţişarea specifică. Frontoanele, ca element arhitectural mai deosebit, au fost adoptate în perioada Momoyama (1580-1630) atât la construcţiile-reşedinţe feudale cât şi la structurile religioase budiste sau shintōiste. Formele frontoanelor nu erau decât două, *chidori-hafu,* triunghiulare, şi *kara-hafu* care urmau în paralel linia cornişei, dar abia combinarea lor asigura o varietate suficient de bogată. Ferestrele, în special, aveau forme fanteziste şi se numeau *katō-mado,* atunci când le menţionăm pe cele din donjon şi din turnul porţilor. De regulă, forma ferestrelor era pătrată păstrând tradiţia de pe vremea când erau folosite în arhitectura budistă. Abia după secolul al XV-lea s-au generalizat în scop decorativ. Creasta donjonului era căptuşită cu ţigle placate cu aur şi prevăzute cu siluete de delfini, când bogăţia nobilului o permitea. „Delfinul", de fapt, nu era chiar mamiferul marin cunoscut de noi ci o stilizare foarte graţioasă dar cam lipsită de un corespondent în realitate. Imaginea delfinului (*shachi)* constituia desigur un ornament plăcut dar mai avea rostul ca prin puterea sa tainică să apere

castelul de spiritele rele şi să-l protejeze de incendii. În afara ferestrelor mari se mai practicau în zid ferestruici necesare amplasării armelor de luptă. Pentru arcuri şi săgeţi, ferestruicile erau ca nişte fante dreptunghiulare, în timp ce pentru armele de foc, forma lor era circulată, pătrată sau triunghiulară.

În toată arhitectura japoneză veche, în care nu prea aflăm construcţii semeţe, cu excepţia pagodelor şi a templelor budiste, turnurile de veghe, donjoanele, sunt cele mai înalte şi mai impunătoare structuri întâlnite. Din arhitectura budistă nu s-a păstrat totuşi obiceiul de a se vopsi zidurile în culori strălucitoare (roşu şi albastru) şi nici nu s-a adoptat decoraţia abundentă în desene sau sculpturi complicate. Castelele au rămas la albul sobru, potrivit severei estetici a războinicilor, partizani ai „simplităţii". Se pare că albul special al castelelor se obţinea din amestecul varului cu o pulbere făcută din scoici.

Castelele medievale japoneze, ca nişte faruri înălţate cu semeţie albă într-o ţară unde arhitectura se desfăşura de predilecţie pe orizontală, au însemnat nucleele viitoarelor oraşe. În imediata apropiere a fiecărui castel, la început s-au ridicat locuinţele samurailor, în funcţie de rangul fiecăruia. Mai la distanţă se puteau aşeza orăşenii, adică meseriaşii, artizanii, comercianţii, grupaţi pe cartiere profesionale.

Castelele medievale japoneze au fost relativ numeroase. Dintre ele, câteva merită o descriere mai amănunţită căci încă mai înseamnă şi astăzi un izvor de inspiraţie pentru arta japoneză contemporană, ca să nu mai vorbim despre desfătarea în sine a ochiului nostru la întâlnirea cu geniul creator al constructorilor din epoca deplinei feudalităţi nipone.

De departe, cel mai mare şi mai însemnat dintre toate, castelul din Edo e considerat şi cel mai reprezentativ. Situat în plin oraş Tōkyō de azi, din zidurile şi spaţiile originale nu au mai rămas prea multe. Castelul a fost construit de Ota Dōkan în 1457. Tokugawa Ieyasu şi l-a însuşit în 1590, după care l-a extins în 1593; urmaşii săi l-au mai lărgit prin 1636 şi l-au transformat în cartier general al shōgunatului Tokugawa. După Restauraţia Meiji, ceea ce a rămas din el a fost asimilat construcţiilor palatului imperial.

Castelul avea foarte multe curţi. Merită menţionată Curtea Principală dar şi a doua, a treia, cea de vest, curtea Fukiage şi cea de nord. Şanţurile împrejmuitoare s-au păstrat ca la început în bună parte. *Nishi-maru,* curtea de vest, a fost înglobată palatului imperial şi oferă o imagine autentică a ceea ce a fost cândva originalul. Curtea principală (*hon-maru*) a fost cuprinsă în departamentul gospodăresc imperial, în timp ce a treia curte, *san no maru,* este ocupată cu un număr de oficii ministeriale.

Faimosul donjon, incendiat în anul 1657, nu a mai fost refăcut, în schimb, s-a păstrat un alt turn aflat în curtea principală, *Fujimi no yagura,* turnul din care este vizibil muntele Fuji. Încă se mai află în picioare turnurile Tatsumi no yagura de lângă poarta Sakurada şi Fushimi no yagura din curtea de vest.

Singurele porţi care mai rămăseseră s-au năruit în timpul cutremurului catastrofal din anul 1923. S-a păstrat totuşi *ōte-mon* din curtea de vest care înseamnă în prezent intrarea frontală din palatul

imperial. Podul care se zăreşte între prima şi a doua alee a porţii este „Podul Dublu" (*Nijū-bashi)*, celebritate arhitecturală cunoscută.

Castelul Ōsaka, situat în partea de nord-est a porţiunii vechiului oraş Ōsaka, este tipul fortăreţei de câmpie. Construcţia originală s-a prăbuşit în cea mai mare parte, singurele ziduri autentice sunt cele ale unui turn de colţ şi câteva porţi. Castelul a fost distrus prima oară în anul 1615, atunci când forţele lui Tokugawa au înfruntat oamenii fiului lui Hideyoshi; a doua oară, castelul a avut de suferit în 1868, în timpul restauraţiei Meiji. Poate că din punct de vedere turistic, castelul Ōsaka este cel mai privilegiat în zilele noastre.

Un alt castel faimos este Himeji, mai cunoscut şi sub numele popular de „Castel al bâtlanului alb" (*Shirasagi no jō*) sau al „egretei albe" (*Hakuro jō*). Denumirea şi-o datoreşte zidurilor sale exterioare complet albe. Se află în Himeji din prefectura Hyogo, la nordul centrului oraşului Nagoya şi e ridicat pe dealul Himeyama, motiv pentru care e clasificabil printre construcţiile de munte-câmpie. A început să fie ridicat prin secolul al XlV-lea şi a aparţinut familiei daimyō-ului Akamatsu din Harima, descendent din Minamoto no Morofusa (1003-1077), poet celebru. Numai după ce Ikeda Terumasa (1564-1613) a devenit stăpân al castelului în anul 1600, acesta s-a dezvoltat până la înfăţişarea de azi. Construirea s-a terminat în 1609. În afara zidurilor albe, personalitatea i-o asigură turnul principal alcătuit dintr-un donjon cu 5 niveluri exterioare şi 7 interioare plus alte 3 turnuri mai mici cu câte 3 niveluri exterioare şi 4 interioare. Toate cele patru turnuri sunt legate între ele prin „poduri-turnuri" iar jocul combinativ al ferestrelor mai mari sau mai mici fac din Himeji un exemplu arhitectonic cu o estetică aparte, poate cea mai strălucită şi mai perfecţionată construcţie de acest fel din Japonia. În partea cea mai din nord a curţii de vest se păstrează „turnul budoar" cunoscut sub numele *Keshō-yagura*, loc în care prinţesa Senhime, nepoată a lui Tokugawa Ieyasu, avea obiceiul să se retragă. În zona de sud-est a turnului principal se află curtea numită *karakiri-maru*, acolo unde samurailor li se îngăduia să-şi facă sinuciderea rituală şi unde mai erau întemniţaţi ostaticii sau prizonierii de război.

În Kyōto, undeva în partea de vest a centrului oraşului, se află câteva elemente ale fostului castel Nijō, construcţie de tip câmpie. A fost ridicat în secolul al XVII-lea din ordinul lui Tokugawa Ieyasu; castelul a devenit repede cartierul general al familiei pe timpul cât şi-a avut domiciliul în oraşul capitală imperială. S-au păstrat până azi curtea principală şi cea secundară, poarta Ōte-mon din partea de est a turnului principal (care a ars), porţile de nord, sud şi vest. Faimoasă este poarta Karamon, cu ornamentaţia sa sculptată deosebit de elaborată, minuţioasă, foarte îngrijită.

Oraşul Nagoya s-a dezvoltat în jurul castelului Nagoya care a fost construit în anul 1610 din ordinul shōgunului Ieyasu. A fost locuit de descendenţii celui de al nouălea fiu al demnitarului, numit Yoshinao, până în zilele erei Meiji, şi a rămas în partea de nord a oraşului Nagoya. În porţiunea sa din nord ca şi în cea din vest, construcţia era apărată de ziduri înalte, făcute din piatră, pe câtă vreme zidurile din sud şi est erau din pământ. Exact la intrare se afla Masu-gata, o suprafaţă pătrată în preajma căreia se înălţau turnurile porţii. Mai multe curţi interioare conturau suprafaţa. Existau două turnuri de veghe nu tocmai egale, câteva turnuri de colţ (sumi-yagura) şi câteva porţi. Turnurile de veghe au fost construite de Katō Kiyomasa din dispoziţia familiei Tokugawa.

Exteriorul turnurilor se caracteriza prin cinci rânduri de acoperişuri iar pe creasta ultimului

acoperiş se afla o pereche de delfini *shachi* placaţi cu aur. Zidurile exterioare străluceau prin culoarea albă. Vastul edificiu de la Nagoya a fost distrus în bună parte în timpul celui de al doilea război mondial.

Castelul Wakayama se află în oraşul cu acelaşi nume. A fost construit în anul 1585 după ce Toyotomi Hideyoshi a supus provincia Kii şi l-a numit stăpân acolo pe unul din colaboratorii săi, pe generalul Hidenaga. Ulterior, în 1619, al zecelea fiu al lui Ieyasu, Yorinobu, devine proprietar al construcţiei. Donjonul, care avea trei etaje, a ars în anul 1845 şi a fost reconstruit mai târziu. Partea principală este transformată în parc public şi asimilată oraşului.

Un castel mai important şi cu o înfăţişare distinctă este cel din Okayama. A fost ridicat în 1573 de Ukita Naoie. Ceea ce a rămas din construcţia originală, donjonul, alte două turnuri şi o poartă, reprezintă structuri ale unei clădiri de câmpie situate azi în partea de răsărit a oraşului, acolo unde se mărgineşte cu râul Asahi. Donjonul poate fi zărit din celebrul parc Kōraku-en. Cele şase niveluri nu sunt asemănătoare, la bază au forma neregulat-pentagonală, iar mai sus, după al patrulea etaj, forma dreptunghiulară. Spre deosebire de castelul Himeji care, precum ştim este alb, la Okayama zidul este acoperit cu scânduri vopsite în negru, ceea ce i-a atras numele popular de „castel al ciorii".

În oraşul Fukuyama, în partea sa cea mai nordică, se află resturile castelului cu acelaşi nume. A fost construit în anul 1619 de Mizuno, din ordinul lui Ieyasu. Deoarece materialul de construcţie a fost adus de la fostul castel Fushimi, la Fukuyama se afla un „turn Fushimi". Cea mai mare parte a lui a devenit parc public. Donjonul are caracteristic cinci niveluri cu ferestre de tip Katō în porţiunea superioară.

În oraşul Hikone din prefectura Shiga s-a păstrat un castel aşezat pe dealul Kinki-san. Aflat în partea de nord a oraşului, îndreptat spre marele lac Biwa, îşi are aici turnul său principal cu trei niveluri, strămutat de la castelul Ōtsu. Ridicat de daimyō-ul Iina Okatsu în anul 1604, din ordinul shōgunului deoarece poziţia era prielnică (se afla pe o arteră de comunicaţie importantă şi servea de minune scopurilor militare), a fost lărgit în anii 1616 şi 1622.

În localitatea Inuyama, în apropiere de Nagoya, se află castelul cunoscut sub numele *Hakutei*. Este de un tip mai vechi, ridicat în anul 1440. Nobilul de provincie, Shiba, a fost primul său stăpân, apoi Ishikawa şi Naruse l-au moştenit. Castelul, de tip „munte-câmpie", transformat astăzi în parc, domină de pe înălţimea Inuyama priveliştea dinspre câmpia provinciilor Owari şi Mino, pe de o parte şi a râului Kiso, pe de altă parte. Tumul de veghe, cu cele trei niveluri exterioare, are în interior cinci etaje. Caracteristice sunt balustradele şi ferestrele de tip Katō ale etajului superior, deşi forma donjonului este cam primitivă.

Un castel de tip câmpie se află la Ōgaki. Turnul principal datează din anul 1596, de când a fost ridicat de nobilul Itō. În anul 1600, aici şi-a avut cartierul general Ishida Mitsunari, comandantul armatei din vest, care a aparţinut daimyō-ului Toda. Donjonul, vopsit în alb, are numai 4 niveluri, situaţie mai rar întâlnită, numărul fiind cu soţ, deci neobişnuit.

În partea de nord a oraşului Matsue, pe muntele Kameta, parcul public de astăzi a aparţinut castelului Matsue, construit în anul 1611 de Horio. Stăpâni au mai fost Kyōgoku şi Matsudaira. Aici a locuit cândva cunoscutul, printre orientalişti, Lafcadio Hearn.

Un castel de tip „munte şi câmpie", din a cărui structură originală s-au păstrat zidul şi şanţurile

împrejmuitoare, se află la Kumamoto. Au mai supravieţuit şi al treilea turn (*udo-yagura*), alte vreo trei turnuri de mai mică importanţă şi puţine porţi, restul s-a mistuit în incendiul provocat de campania militară a anului 1877. Datează din secolul al XVI-lea.

Construit de Fukuhara în anul 1597, castelul Ōita, aflat în partea de nord-vest a oraşului cu acelaşi nume, a mai fost locuit de Hayakawa, Takenaka şi Hibino. Din anul 1658 a aparţinut lui Ōgi Matsudaira. La poarta lui din faţă se poate observa o fereastră de tip Katō care are un desen cu totul neobişnuit.

Un castel cu o importanţă turistică deosebită este cel din oraşul Takamatsu, mai cunoscut şi sub numele de „castelul Tamamo". Originalitatea acestuia constă în existenţa unui sanctuar shintō chiar în partea sa centrală. La fel de pitoresc rămâne faptul că una din feţe stă îndreptată spre mare. A fost construit în anul 1590 de Ikoma în apropierea a două raritǎţi: un castel de munte datând din secolul al VII-lea (!) şi parcul Ritsurin, binecunoscut în întreaga Japonie.

La Hiroshima a existat „castelul crapului", o fortăreaţă de tip câmpie, care avea 5 niveluri la donjon. Construcţia lui a început în anul 1589 şi s-a terminat în 1593, autorul lui fiind Mori Motonari. Importanţa sa istorică a constat în faptul că în timpul războiului sino-japonez din anii 1894-1895, împăratul Meiji şi-a avut cartierul general stabilit în curtea principală, ba a şi locuit acolo timp de 7 luni.

Castele medievale au mai fost construite în Akashi, Uwajima, Kameyama, Ueda, Komoro, Fukuyama, (în Hokkaidō), Mito, Kanazawa etc.

Dacă la începuturile organizării ei ca stat unificat, Japonia şi-a făcut ucenicia sub autoritatea spirituală a Chinei, în privinţa construirii zidurilor şi castelelor, se ştie, adevăraţii maeştri ai japonezilor au fost coreenii. De la ei au învăţat să folosească terenul cât mai avantajos posibil şi să ridice întărituri pentru apărare. În mod paradoxal, primele fortăreţe care îşi meritau numele cu adevărat au fost construite în secolul al VII-lea la Ono, Kii şi Ito, tocmai împotriva coreenilor, pentru a apăra de invazia lor localitatea Dazaifu, sediul administrativ, pe acea vreme, al insulei Kyūshū. De la acele castele până la puternicele fortăreţe descrise mai sus, aparţinând epocii Edo, distanţa de concepţie, materiale folosite, rezistenţă şi estetică arhitecturală, este enormă. Deşi în perioada Edo shōgunatul a limitat numărul castelelor la numai unul singur pe fiecare domeniu nobiliar, deşi ele materializau sediul administraţiei regionale şi simbolizau autoritatea daimyō-ilor ca reprezentanţi ai shōgunului, în ierarhia estetică se reţin doar marile castele desăvârşite în timpul feudalităţii anarhice, aceea aparţinând perioadei care începe odată cu retragerea împăratului Go-Daigo în munţii Yoshino. Sunt castelele descrise mai sus: Ōsaka, Himeji, Azuchi etc.

Japonia veche nu a strălucit prin dimensiune în privinţa arhitecturii, ci mai degrabă prin modelarea cizelată, prin rafinamentul fragil al detaliilor decorative sau arhitecturale.

Sculptura înregistrată pe pământul japonez trebuie să o menţionăm încă din cele mai vechi timpuri, din perioada preistorică, exprimată prin acele ciudate produse de ceramică deosebit de viguroasă. De ce? Pentru că modelarea vaselor, făcută manual, avea de fapt o concretizare „sculpturală", de obiecte lucrate în relief, dezvăluind forme sugestive, nu de puţine ori

antropomorfice sau cu înfăţişare animalieră, cu alte cuvinte, o sculptură în regulă.

În perioada *Jōmon*, olăria se practica exclusiv manual. Roata olarului nu era cunoscută, cu toate acestea, produsele, acoperind un timp uimitor de întins (din mileniul al VIII-lea î.Hr. până la circa 300 î.Hr.), au însemnat unele dintre cele mai interesante şi mai creative epoci dintre toate culturile preistorice. Singurele unelte care ajutau mâna olarului se pare că au fost frânghia împletită, beţele şi chiar rogojinile. Reliefurile imprimate în lutul moale dădeau naştere la tipare ciudate, neaşteptate, cu rost decorativ. Termenul Jōmon, inventat de arheologii moderni, defineşte exact imprimarea amintită.

Reprezentările create de omul neolitic îmbracă asemănări antropomorfice. Datorită faptului că gradul de domesticire a animalelor nu era atât de dezvoltat, figuraţia animalieră a fost aproape absentă în Jōmon. Omul preistoric nu a găsit de cuviinţă să depoziteze încă nici o idee de sacralitate şi nici să atribuie vreo valoare simbolică anatomiei animalelor care îi erau contemporane.

Figurinele produse din lutul olarilor perioadei Jōmon, numite *dōgu* şi care aveau, în linii mari, sugerări antropomorfice, nu erau nişte „sculpturi" prea mari. Înălţimea acestor simboluri ale zeităţilor, căci aşa trebuie probabil să le tălmăcim, nu trecea de 50 cm. Ele au fost obiecte de cult cu „desenul" caricatural, cu exagerări neobişnuite ca mai toate stilizările neolitice care descriau făpturi supranaturale. Talia apare scurtă dar umflată având o modelare periferică de tip spiralat sau verminiform. Ne-am putea gândi la costumul îmbrăcat de şamani care, în orice caz, impresionau populaţia adăugându-şi, pesemne, o recuzită bătătoare la ochi. Chipul statuetelor ne apare conturat într-o figură geometrică, cel mai adesea pătratul, sau mai degrabă cubul, alteori discul, triunghiul etc. Ochii figurilor sunt exoftalmici, bulbucaţi, ceea ce a dat loc unor speculaţii ridicole ale partizanilor paleo-astronauticii. E adevărat că, forţând lucrurile, un cap ca cel descris mai sus, poate fi asemuit oricând căştii purtate de scafandrii cosmici, bineînţeles extratereştri, bineînţeles purtători ai unor mesaje din alte lumi etc.

Un lucru este sigur, simţul artistic al omului preistoric şi-a demonstrat o dată în plus forţa de observaţie şi de exprimare ca şi în alte zone geografice unde s-a manifestat prin picturi rupestre sau prin sculpturi asemănătoare. Nevoia perenă a omului de a reda amănuntele vieţii, cu ţel mărturisit sacru, sau numai din imbold artistic, a dus la rezultate remarcabile. În definitiv, necesitatea artei, fie ea şi rudimentară sau de început, îşi are o „sacralitate" justificată de identificarea frumosului, o sacralitate a înnobilării prin comunicare, prin ieşirea din cotidian, prin instinctul de a crea noi limbaje ale esenţelor. La originea artei trebuie puse exact asemenea motivaţii.

Ar fi locul să adăugăm că în afara figurinelor Jōmon, întreaga ceramică şi mai ales cea aparţinând perioadei de mijloc a avut suprafaţa vaselor tratată decorativ într-o manieră *sculpturală*, cu reliefuri, protruziuni, crestături, ce îmbogăţeau marginile şi flancurile obiectelor. Semnificaţia acestor ornamente nu o putem şti cu precizie, trebuie să ne mulţumim cu presupuneri, fie că îi atribuim un înţeles magic, fie o sugestie sexuală. Ba, din lut ars, oamenii perioadei Jōmon finale au mai făcut nişte măşti (*domen*) folosite ca pandantive; figurinele se caracterizau prin prezenţa ochilor globuloşi, despicaţi. Oricum, originalitatea acestei ceramici de o expresivitate stranie sau chiar fantastică, o situează în opoziţie totală cu simplitatea ceramicii japoneze târzii, ceea ce dovedeşte, am sublinia noi, că arta Jōmon are extrem de puţine înrudiri şi legături cu tradiţia care s-a dezvoltat în Japonia ultimelor două milenii.

Nişte produse ciudate de formă curbată, asemănătoare unor bile sau virgule, amintind de caninii animalelor carnivore sau de un rinichi în miniatură, aşa-numitele *magatama*, trebuie şi ele asimilate sculpturii. Dimensiunea lor redusă aruncă o umbră de mister atât asupra provenienţei cât şi rostului cizelării unor astfel de amulete. Cel mai probabil, erau nişte pandantive în forma dinţilor şi a ghearelor de animale sălbatice. Pentru început, au fost chiar dinţi de animale mai mult sau mai puţin retuşaţi, mai apoi, după trecerea de la perioada Jōmon la Yayoi, magatama au devenit replica în piatră sau sticlă, în forma literei „C", a fragmentelor anatomice animaliere. În perioada *Kōfun*, ele au aparţinut şi repertoriului iconografic al bronzului, cu rost decorativ pentru bordura oglinzilor. Ca situare istorică, cele mai multe magatama datează din perioada mormintelor tumulare, deci după Jōmon. O parte din cele găsite erau făcute din jad lustruit ceea ce demonstrează că proveneau din statele coreene ale epocii, în Japonia jadul nefiind încă prelucrat la acea vreme. La origine, e de presupus că au fost trofee de vânătoare, dar cel mai plauzibil pare că micile sculpturi erau purtate ca amulete care să favorizeze fecunditatea. Mai ciudat rămâne însă faptul că populaţia ainu a preluat atât producerea cât şi „folosirea" acestor obiecte. Magatama nu au depăşit ca durată de fabricare două-trei secole şi în afară de misterul care le învăluie, pe bună dreptate, rostul lor artistic rămâne destul de palid. Colecţii de magatama se află în tezaurul de la Tōdai-ji sau la Shōsōin, confecţionate din agat, jasp, matostat, serpentină, cuarţ, cristal de stâncă, nefrită, unele materiale neaflându-se nici în Japonia, nici în China, ele provenind din regiunea lacului Baikal sau din munţii Urali, astfel că e dovedită comunicarea civilizaţiilor la mari distanţe. Astăzi, magatama se mai folosesc extrem de rar în unele ceremonii shintō sau de către femeile-şamani din insulele Ryūkyū.

Cu mult mai evoluată s-a dovedit „sculptura" perioadei mormintelor tumulare. Materialul folosit în olărie (argila, lutul ars), îngăduia creatorilor să obţină forme extrem de variate şi foarte expresive. Produsele se numeau *haniwa*. Ele au fost găsite în jurul tumulilor, unele lângă altele, de-a lungul palisadelor, mărginind conturul mormintelor. După unele păreri, aşa cum arătau în prima fază, ca nişte cilindri simpli, erau destinate consolidării pereţilor tumulului. Împiedicau surparea şi alunecarea pământului. Fragilitatea lor este, însă, un contraargument la descifrarea funcţională atribuită mai sus. Mai firesc ar părea ca rolul lor să fi fost simbolic, de paznici ai mormintelor sau de glorificare a celui îngropat prin „armata" de figurine. Trebuie să adăugăm imediat că aceste sculpturi haniwa îşi justificau rostul simbolic prin formele lor nesfârşit de variate. Deasupra cilindrului simplu din teracotă pomenit mai sus, care devine un suport, aceşti ciudaţi creatori ai perioadei prebudiste din Japonia au modelat o întreagă lume de statuete. Înălţimea lor era cam de 1,5 m iar lăţimea de 30 cm. Graţie acestor statuete haniwa avem astăzi o documentaţie precisă şi amplă asupra îmbrăcămintei purtate de oamenii epocii respective, a felului cum se pieptănau, cum îşi construiau casele, ce purtau războinicii, ce fel de arme şi unelte foloseau, cum arătau vasele cu care navigau şi multe altele. Deşi stilul era de un realism naiv, extrem de riguros în detalii, „operele" nu sufereau de lipsa de „mişcare" şi nici de suflul inefabil al vieţii. O *haniwa* înfăţişa o femeie şezând, reprezenta un luptător în armură, un animal, o pasăre sau o casă. Examinată azi ea îşi dezvăluie limbajul prin formele geometrice simplificate, perfect adaptate materialului folosit, dar descifrează în acelaşi timp tendinţa japonezului de a se supune materialului, de a-l respecta, de a nu-l sili să se aşeze în tipare nepotrivite. „Abdicarea" în faţa materialului rămâne o caracteristică a creatorului japonez, spre deosebire de cel

chinez care încearcă să supună voinţei sale materia asupra căreia trudeşte. Produsele *haniwa* sunt unele din cele mai interesante sculpturi vechi înregistrate în istoria artei.

Deşi ivite cu mult mai târziu în aria artei nipone, imediat după produsele Jōmon şi ale perioadei mormintelor tumulare, sculpturile miniaturale sunt cunoscute cu numele de *inro* şi *netsuke*. Poate că nici nu trebuie numite sculpturi şi că nici nu sunt decât produse ale unui meşteşug artizanal. Folosind caricaturalul, ele amintesc de produsele Jōmon, se caracterizează printr-un realism naiv, se apropie de haniwa, şi se utilizează ca brelocuri, talismane, purtătoare de noroc, înrudindu-se cu straniile magatama.

Inro erau nişte cutiuţe care se purtau la cingătoare, lucrate din lemn sau fildeş, compartimentate în mai multe despărţituri. Foloseau pentru a duce în ele medicamente, tutun, bani, unelte pentru scris. Prinse de o cordeluţă şi fixate la brâu ca să nu alunece pe centură, clema de fixare era tocmai *netsuke*-ul. Numele miniaturii derivă din *ne* (capăt) + *tsuke* (a prinde). Asupra acestor obiecte minuscule, fantezia sculptorului a risipit un remarcabil simţ al observaţiei, al umorului şi grotescului. Minunăţii de fineţe şi maliţiozitate, *netsuke*-urile dau la iveală o lume măruntă dar încântătoare, în care mişună cele mai neaşteptate personaje sau înfăţişări. Subiectele alese sunt de o diversitate copleşitoare. Cel mai adesea, sculptorul s-a oprit asupra personajelor mitologice şi religioase, le-a şfichiuit cu ironia sa uneori binevoitoare. Zeităţi, demoni, zeiţe, arhaţi, marele patriarh zen, Ebisu (zeul norocului), Daitoku şi Bishamon, zeităţi ale belşugului, Hotei al fericirii, Jurōjin zeu al longevităţii, Benten, zeiţa artelor şi a frumoasei rostiri, Tengu, Daruma, fantome etc, ţin de lumea impalpabilă, necunoscută dar cu atât mai generoasă în libertatea de a imagina chipuri, a credinţelor mai mult sau mai puţin convingătoare. Diferitele vârste ale omului au fost alese ca subiecte preferate, ca şi întruchiparea înţelepţilor, a variatelor meserii, a curtezanelor, mai rar a nudurilor. La fel, lumea animală (vulpi, bursuci, maimuţe, şoareci, bivoli, insecte şi păsări), lumea vegetală (flori, frunze), lumea obiectelor casnice şi a măştilor *nō*, iată tot atâtea căi de infiltrare a fanteziei în universul celor mai neaşteptate forme.

În istoria netsuke-urilor s-au înregistrat chiar autori-artişti, specializaţi şi deveniţi celebri pe anumite teme. Astfel, Tomotada sculpta bivoli, Tadatoshi reptile, Ikkan şoareci, Tametaka mistreţi, Tomokazu şi Noriyuki maimuţe şi caracatiţe, Kokei realiza tigri, Ishishūsai viespi, iar Masanao crapi.

Pe la sfârşitul secolului al XVIII-lea, este însuşit ca subiect pentru netsuke masca din teatrul nō.

Trebuie să înţelegem că *inro* şi *netsuke* purtau doar oamenii ceva mai înstăriţi. Aceste brelocuri reprezentau o valoare în sine, dublată, desigur, de măiestria artistică. Aşa se face că publicul amator de netsuke era, socialmente vorbind, mai cultivat decât cel care gusta stampa şi produsele şcolii de pictură *ukiyo-e*.

Gloria sculpturii propriu-zise a fost favorizată de venirea budismului în Japonia. Sculptura religioasă domină prin tematică, manieră şi material folosit, întreaga istorie a sculpturii nipone. Budismul a adus în Japonia nu numai imagini, modelele viitoarelor picturi şi sculpturi sau texte sfinte, ci şi oameni, meşteşugari, cu meserii deprinse temeinic la şcoala chineză, oameni ce se vor naturaliza în arhipelagul nipon şi vor da naştere unor familii de artişti sau artizani cu îndelungă tradiţie, împinsă de la un veac la altul aproape până în zilele noastre.

În epoca Asuka, prima perioadă a artei budiste japoneze, imigranţii coreeni şi chinezi s-au instalat în ateliere, în preajma capitalei. Învăţăceii, meseriaşii japonezi au dovedit o abilitate fantastică în a-şi însuşi tainele stilului de lucru al străinilor; în mai puţin de jumătate de secol, japonezii au fost capabili să realizeze opere care să egaleze originalele coreene şi chineze. Dacă la începutul perioadei Asuka, sculptorii niponi produceau figurine primitive modelate în lut, pe la anul 645 ei creau deja sculpturi de mare rafinament artistic.

Tematica aleasă, prin aria restrânsă impusă de religie, nu ar părea promiţătoare. În adevăr, sculptorii, în marea lor majoritate călugări pioşi, se întreceau în a glorifica budismul şi mai ales persoana lui Buddha. Cu toate acestea, imaginaţia a izbutit să născocească detalii atât de neobişnuite încât produsele căpătau, în cele din urmă, valoarea originalităţii, fie că sculpturile erau rezultatul tehnicii tiparelor de bronz sau al lemnului cizelat.

Se pare că cea mai veche statuie uriaşă a lui Buddha ar fi fost opera sculptorului Kuratsukuribe no Tasuna sau no Obito Tori, descendent dintr-un imigrant chinez. Statuia a fost destinată templului Sakatadera, ridicat în memoria împăratului Yomei (586-587), cel care s-a convertit oficial la noua religie. Cele mai vechi sculpturi japoneze cunoscute azi aparţin lui Tori, fiul lui Tasuna. Ilustrativă este una din cele mai remarcabile sculpturi în bronz ale perioadei Asuka. Ea se află în altarul principal din kondō-ul templului Hōryū-ji (Hōryū-ji din Nara poate fi considerat leagăn al artei nipone); este faimoasa Trinitate Sakyamuni (*Shaka*) realizată în anul 623. Aşa cum atestă inscripţia, consemnată pe spatele statuii, ea a fost realizată din ordinul împărătesei Suiko, în cinstea prinţului

Shōtoku. Sakyamuni stă aşezat pe un soclu acoperit cu draperii, având pliurile regulate, totul susţinut de un piedestal înalt din lemn. La fel ca şi sculpturile celebrelor grote Yun-kang şi Long-men din China (sculpturi din perioada Celor Şase Dinastii), Sakyamuni de la Hōryū-ji şi celelalte două personaje, nişte Bodhisattva mai mici (cel din dreapta se pare că este un Yakushi, adică un Bhaiashajyaguru, zeitatea vindecătoare, şi datează din anul 607), au o poziţie frontală, cu chipurile ovalare, alungite, cu ochii migdalaţi, cu surâsul calm, aşa-zisul „zâmbet arhaic" şi mâini efilate. Canoanele chineze din perioada ultimă Wei din nord, sunt respectate cu fidelitate. Se pare că forma generală a triunghiului isoscel realizat de grupul statuar ascundea o semnificaţie importantă.

Tot la Hōryū-ji se află şi cea mai frumoasă imagine în lemn reprezentând figura stând în picioare a zeităţii Kudara Kannon (în chineză Kuan Yin), un Bodhisattva al milei şi compasiunii. Statuia se află în *Yume dono* („sala visurilor") a templului încă din anul 739. Este realizată în lemn de camfor, acoperită cu foiţe de aur şi prin înfăţişarea sa se situează în contrast cu arta lui Tori. De altfel, sculptura este influenţată de arta dinastiei chineze Suei. Expresia chipului este mai blândă, mai tandră decât a triadei Shaka.

Aceleiaşi perioade îi aparţine şi sculptura în lemn, dintr-un singur bloc, a lui Miroku, Buddha al viitorului, stând aşezat, aflată la o mănăstire de călugăriţe Chūgū-ji. Spiritualitatea mişcării, meditaţia senină şi calmul acestei sculpturi sunt argumente care pledează pentru a i se atribui titlul de cea mai frumoasă dintre toate imaginile religioase ale artei japoneze. Maitreya (Miroku) stă aşezată pe un scaun, cu gambele flectate şi cu obrazul sprijinit pe mâna dreaptă. Îmbrăcămintea, cizelată în manieră indiană, ascunde (sau dezvăluie!) formele stilizate ale trupului zeităţii. Simplitatea chipului statuii Miroku o face mai autentic japoneză, despovărată stilistic de resturi ale elementelor coreene care însă se mai observă la statuia Kudara Kannon.

Dacă în perioada Asuka influenţele coreene aduceau trăsături ale artei chineze a epocilor Celor Şase Dinastii şi Suei, în etapa imediat următoare, perioada Nara, legăturile mai strânse şi mai directe cu China dinastiei Tang se fac simţite tot mai pronunţat în sculptura şi pictura epocii. Sculpturile timpurii, am văzut, aveau forme subţiri, aproape abstracte; cele ale perioadei Nara oferă trupuri împlinite, naturaliste, care, deşi aveau chipuri senine, calme, dezvăluiau un senzualism evident, cu pieptul plin, cu şolduri durdulii, talia fină, gambele lungi şi subţiri, văluri strânse pe cap, cu pliuri regulate. Era şi firesc ca arta Chinei Tang, din secolul al VII-lea, care suferise la rândul ei influenţa artei indiene (arta Gupta), să genereze modele modificate. Pe lângă senzualismul formelor, imaginile au ceva dramatic, exotic. Zeităţile, îndeosebi Amida, apar ca nişte fiinţe cu mai multe braţe, sugerând legătura cu fantasticul, imaginat în raiul lui Buddha, situat, în închipuirea călugărilor, undeva în „apusul" lumii cunoscute de ei.

Sculptura rămâne înfăptuirea artistică cea mai de preţ a perioadei Nara căci atât calitatea imaginilor cât şi varietatea lor, mai cu seamă cele din secolele al VII-lea (ultima parte) şi al VIII-lea, nu au mai fost întrecute niciodată în toată istoria artei japoneze. Scurta perioadă care precede instalarea capitalei la Nara este cunoscută în istoria artei nipone sub numele de *Hakuhō* când influenţa chineză a dinastiei Sui este foarte puternică. Cea mai reprezentativă sculptură a perioadei este capul de bronz al lui Buddha de la templul Kōfuku-ji, remarcabil prin frumuseţea lui şi expresia copilărească a ochilor. Trebuie să menţionăm că imaginilor din bronz şi din lemn, caracteristice perioadei Asuka, li s-au adăugat, în arta Nara, şi altele lucrate în materiale noi cum ar fi lacul uscat (*kanshitsu*) sau argila. Tehnica argilei era cunoscută de multă vreme în India şi în Asia Centrală de unde a migrat în China. Statuia, după această tehnică, se construieşte în jurul unui schelet fragil din lemn şi paie de orez, suportul pe care se aplică lutul aderent. De fapt, straturile de pământ aplicat erau mai multe şi pe măsură ce se mergea spre în afară, calitatea pastei era mai bună. În final, statuia era pictată sau acoperită cu folii din aur. Celălalt material, lacul, îşi avea de asemeni o tehnică proprie, poate cea mai specifică îndeletnicire plastică a Extremului Orient. Straturile succesive de lac se aplicau pe un suport de ţesătură, de pânză, acţiune numită *dakkatsu kanshitsu* sau pe miez de lemn, practică numită *mokushin kanshitsu*. În cazul pânzelor succesive, miezul grosolan schiţând viitoarea statuie se făcea din argilă care, la sfârşit, se spărgea şi statuia rămânea goală pe dinăuntru. În situaţia suportului din lemn, tocmai acesta oferea forma sculptată grosolan peste care lacul adăugat modela opera de artă. Avantajele lacului constau în aceea că materialul fiind uşor, statuile puteau fi plimbate la ceremonii, erau rezistente la atacul termitelor şi al furnicilor roşii, de asemenea, policromia lacului permitea o varietate a înfăţişărilor, iar calitatea elasticităţii îngăduia redarea cu mare fineţe a trăsăturilor chipului omenesc.

Nu este uşor de ales şi de făcut clasament valoric al sculpturilor rămase. Înşiruirea celor mai izbutite, însă, oferă nu numai câteva jaloane orientative ci şi dimensiunea unei arte care a fost excepţională dar din care s-a păstrat relativ puţin. Dintre sculpturile lucrate în bronz merită amintite cele de la Hōryū-ji, cum ar fi altarul Tachibana închinat mamei împăratului Kōmyō (701-160), ca un mic templu portativ; conţine o triadă de o frumuseţe nobilă şi senină. De asemeni, micul dar încântătorul Amida Butsu, aşezat pe un lotus, înconjurat de sufletele celor aflaţi în paradisul său, ansamblu aparţinând faimosului relicvariu-panou *Tamamushi*, unde sunt păstrate şi primele capodopere ale picturii japoneze.

Dintre lucrările în lac, sculptura unei zeităţi indiene, probabil Ashura, de o frumuseţe fără seamăm, se află la Nara în templul Kōfukuyi. Ashura este unul din „Cei opt păzitori ai lui Sakyamuni" (*Hachibushū*) şi se prezenta cu trei feţe şi şase braţe. Tot o imagine în lac sculptat, dar a unui personaj real, călugărul orb *Ganjin*, venit din China ca misionar budist şi stabilit la templul Tōshōdai-ji din Nara, în anul 759, se păstrează chiar acolo cu chipul său meditativ, îngândurat, poate chiar trist.

Lacul a mai slujit ca material pentru o triadă Yakushi, un Buddha al medicinei şi sănătăţii, împreună cu doi Bodhisattva (*Bhaisajyaguru cu Nikko şi Gakko*), sculptură cu înălţimea de 3,30 m, păstrată în templul Yakushi-ji, realizată în anul 726, pentru „Cei Opt păzitori supranaturali ai lui Buddha" (*Hachibu-shū*) sau *„Cei zece mari discipoli ai lui Buddha"* (*Jūdai-deshi*) de la templul Kōfuku-ji, precum şi pentru imaginea lui Fukūkensaku Kannon *(Amoghapasa*) din Hokkedō-ul de la Tōdai-ji. Toate aceste sculpturi dau impresia de vitalitate tinerească şi se bucură de o stilizare realistă. La Kōfuku-ji se mai află o sculptură în lac, realizată în anul 735, care îl reprezintă pe *Purna*, unul din marii discipoli ai lui Buddha.

Argila a fost folosită pentru a modela din ea imaginile paznicilor cereşti plasate la intrarea în altarele budiste sau la intrarea în temple. Fie că e vorba despre cei Patru Regi Cereşti *(Shitennō*) păzitori ai celor patru colţuri ale altarului, fie că e vorba de cei Doi Regi cereşti (*Niō) c*are apără de spiritele rele şi de demoni intrarea în temple, înfăţişarea lor este terifiantă, încrâncenată, violentă şi crudă. Ei nu sunt altceva decât nişte luptători brutali, cu chipurile încordate dramatic, imaginaţi cu ochi mari, bulbucaţi, cu nasul uriaş, cu părul ca o vâlvătaie, după modelul şi tipologia create de japonezi pentru a figura pe omul din apus, totul în vădit contrast cu liniştea, seninătatea şi pacea interioară zugrăvite pe chipurile lui Buddha şi Bodhisattva.

Tot din argilă, ar mai fi de menţionat statuia lui Gakkō Bosatsu (*Candraprabha*) aparţinând perioadei Nara şi care exprimă linişte, împăcare cu sine, graţie, frumuseţe imaculată.

Bronzul a constituit materialul de elecţie pentru statui ale lui Buddha, aşa cum la anul 752 a fost ridicată una la Tōdai-ji, statuie înaltă de 17 metri, realizată strat cu strat (după tehnica *igarakuri*), în cele din urmă aurită. Din vechea statuie s-a păstrat doar o parte. Cea de astăzi datează din secolul al XVIII-lea şi este ceva mai mică decât originalul. Sub influenţa artei chineze Tang, un exces de decorativism, cu lipsă a graţiei interioare şi a rafinamentului, japonezii perioadei Nara, mai precis ai erei Tempyō, au mai creat şi alte câteva statui. Una din ele este a lui Kannon din templul Shōrin-ji, o alta la Nikkō a zeităţii din *Suryaprabha* sau „Lumina Soarelui", ca şi Gakkō, „Lumina Lunii" din Hokkedō-ul templului Tōdai-ji. Toate dovedesc traversarea epocii de cristalizare a clasicismului japonez. În totul, perioada Nara, pentru sculptură a însemnat înflorirea realismului, tratarea chipului omenesc în modul cel mai expresiv, desprinderea de idealismul sfielnic al începuturilor.

Tot în perioada Nara apar primele măşti sculptate pentru *gigaku*, aşa-numitele *tengu* cu înfăţişare de păsări sau cele de bătrâni cu nasul lung.

Epoca de început a perioadei Heian, numită Jōgan, corespunzătoare ultimei perioade a dinastiei chineze Tang, aduce în viaţa socială, dar mai ales religioasă a Japoniei schimbări esenţiale. Iau naştere sectele esoterice japoneze numite *mikkyō*, două dintre ele extrem de puternice şi de semnificative (Shingon şi Tendai). Ne aflăm în plin secol al IX-lea şi sectele acestea se răspândesc

marcând profund nu numai gândirea religioasă dar şi arta. Cum vom vedea mai în amănunt la analiza picturii, una din temele predilecte care ia naştere în Japonia este figurarea diagramelor magice numite *mandala* (mandara) menite să exprime spiritualitatea noii doctrine. Iconografia şi simbolismul mandalei ţin, evident, de budismul tantric şi de hinduism, deci de inspiraţie indiană. Aşa cum cu numai câteva secole înainte, arta Gupta făcea saltul de pe continent până în îndepărtata Japonie, iată că şi la această nouă dată, cu ajutorul veşmântului fragil al ideilor religioase, arta niponă a cules idei şi teme care o fac inepuizabilă. Deşi pictura domină arta Heian timpurie, un rol la fel de însemnat în educaţia estetică a japonezilor l-a jucat şi sculptura. Aceleaşi forme pline, greoaie, impresionând prin volum, prin măreţia cantităţii şi nu prin rafinament estetic, de influenţă chineză netă, se perpetuează încă un timp. Întâlnim zeităţi exotice, ciudate, cu mai multe membre şi capete, destul de străine de tradiţia japoneză, mai degrabă amintind sursele hinduse. În panteonul budist esoteric îşi găsesc loc fără ezitare zei hinduşi, cum ar fi Brahma sau Shiva. Nimic nu-i împiedică să-şi amestece formele lor planturoase, neobişnuite, cu cele efilate, de o graţie mai austeră, a tradiţiei budiste japoneze care se schiţaseră în veacul al VII-lea. Sculptura perioadei Jōgan, pusă în slujba religiei, a folosit figuri şi chipuri solemne, hieratice, cu expresii austere, lipsite de surâs, severe, aproape ameninţătoare. Dacă adăugăm taina ce înconjura imaginile, mergându-se uneori până acolo încât statuile erau închise în tabernacule inaccesibile, niciodată deschise pentru lumea profană ori vizibile la mari intervale de timp, după obiceiul din Tibet şi Nepal, atunci vom înţelege ce fel de public slujea o asemenea artă. Erau ultimele pâlpâiri ale influenţei chineze; odată cu declinul dinastiei Tang, arta japoneză pierde contactul cu continentul. În faţa ei se afla perioada Heian pentru cele trei secole de dezvoltare a adevăratei arte japoneze. Lumea niponă rămasă cu ea însăşi îşi va croi în istoria artei un destin aparte, definitoriu. Parcă spre a marca şi mai mult izolarea de China, tendinţele dezvoltării artei şi literaturii se dovedesc tot mai specific japoneze, cu personalitate proprie, folosind resursele autohtone, inovând în voie un stil, o manieră, pentru prima oară de un „japonism" pur. Să ne amintim că după secolul al IX-lea s-a dezvoltat silabarul propriu *hiragana*, ceea ce a favorizat apariţia primelor capodopere literare (*Genji monogatari*). Artele se influenţează şi se fertilizează reciproc. Pictura ca şi sculptura au avut mult de câştigat din cuceririle noii literaturi, la fel de adevărat fiind şi reciproca.

În sculptură, materialul favorit devine lemnul căci el, prin uşurinţa de a fi prelucrat şi prin moliciune, era mult mai adecvat să sugereze căldura noilor idei estetice. Ca o curiozitate, deşi lemnul a fost materialul de predilecţie, amintim că a existat şi o statuie gigantică a lui Jizō, lucrată într-un monolit de andezit, amplasată pe drumul care ducea de la Hakone la Ashinoyu, sculptură atribuită lui Kōbō Daishi. Legenda spune că genialul şi multiplul creator în atâtea alte domenii, ar fi sculptat statuia într-o singură noapte.

Cel mai renumit sculptor al perioadei Heian a fost Jōchō (mort în 1057). Lui i se atribuie paternitatea procedeului sculpturii realizate din asamblarea mai multor piese (blocuri din lemn) lucrate separat. Noua tehnică, numită *yosegi-zukuri*, a simplificat mult sarcina sculptorului. Subliniem faptul că toate portretele din lemn anterioare au fost sculptate dintr-o singură bucată (*ichiboku*).

Lângă Kyōto, la Uji, în sala Phoenixului (*Hōō-dō*) de la Byōdōin, se află o imagine sculptată în lemn în anul 1052, un uriaş Amida Buddha (*Nyorai*) atribuit lui Jōchō. Este o operă măreaţă a unui personaj aşezat pe frunze de lotus, cu braţul drept dezgolit, cu decoraţia constând într-un joc vegetal spiralat; statuia este aurită generos, înzestrată cu amănunte sculpturale minuţios cizelate, cu armata de „îngeri" zburători, graţioşi, plutind în jurul ei.

Jōchō a fost fiul unui preot sculptor pe nume Kōshō şi a trăit un timp sub protecţia lui Fujiwara no Michinaga (966-1027) care i-a îngăduit să-şi înfiinţeze un atelier la Kyōto în aşa-numita „stradă a şaptea" (*shichijō bussho)*. Ulterior, fiul lui Jōchō, Ensei, mort în 1134 şi elevul său Chōsei (mort în 1091) mută faimosul atelier în „strada a treia" (*sanjō bussho*), ca un fel de ascensiune socială. Simplul fapt că sculptorii de la Jōchō încolo aveau permisiunea să lucreze în ateliere proprii şi să

educe elevi, a ridicat, socialmente vorbind, condiţia artistului la o demnitate necunoscută până atunci, dar râvnită de totdeauna.

Cea mai caracteristică sculptură a perioadei Heian este adăpostită la Kyōto în templul Jōruri; imaginea zeiţei Kichijōten, operă realizată la sfârşitul veacului al XII-lea, nu este altceva decât o versiune japoneză în lemn pictat a zeiţei hinduse a fericirii, *Srimaha-Devi* migălită şi înfăţişată în culori strălucitoare ca o frumoasă şi elegantă doamnă de la curtea Heian. Artistul nu a căutat să-i redea calităţile spirituale pe care poate nici nu le avea modelul vreunei frumoase, mai degrabă frivole, alese dintre nobilele de la curte.

Alte două exemple remarcabile ale sculpturii Jōgan sunt Yakushi Nyorai din templul Jingo-ji şi Nyoirin Kannon din templul Kanshin-ji, ambele cu tentă mistică pronunţată, dincolo de care pulsează ascunsă o forţă spirituală greu de stăpânit. Ele inspiră respect, chiar teamă prin demnitatea lor incontestabilă.

Sculptura perioadei în care a domnit familia Fujiwara a avut tendinţa spre policromie excesivă, aproape barocă prin grija pentru detaliu ceea ce ducea la neglijarea raporturilor volumelor. Numeroasele zeităţi secundare din panteonul budist care apar, permit tratarea mai puţin hieratică a figurilor, adeseori se recurge chiar la caricatural.

Cizelarea lemnului şi-a continuat dezvoltarea în perioada Kamakura când, într-adevăr, arta sculpturii a fost cea mai proeminentă dintre toate artele plastice. După Kamakura, sculptura a suferit un declin fără întoarcere. Principiile esenţiale ale sculpturii epocii Kamakura se leagă de persoana lui Kōkei. El a trăit în secolul al XII-lea şi a înfiinţat la templul Kasuga din Nara o şcoală de unde se va ivi cel mai celebru sculptor al Japoniei vechi, Unkei (1175-1218), fiul său. Unkei va adăuga vigorii caracteristice artei perioadei Nara influenţele plasticii chineze a dinastiei Song. Prima operă cu adevărat reprezentativă a lui Unkei a fost statuia în lemn lăcuit a lui Dainichi Nyorai de la templul Enjō-ji (anul 1176). Mai apoi, împreună cu discipolii săi, Unkei creează pe rând statuile celor doi Niō de la Marea Poartă de sud (Nandai-mon) de la Tōdai-ji, portretele preoţilor Mujaku (Mujaku Bosatsu sau Asanga) şi Seshin de la Kōfuku-ji din Nara, impunând „stilul Unkei", bazat pe principiul unui realism bine definit. Mujaku a fost o mare personalitate budistă, un prelat din secolul al V-lea. Portretul deosebit de realist, izbutit de Unkei în anul 1208, se află în sala Nan-en-dō de la Kōfuku-ji. Tot ca o dorinţă de exprimare a realului, s-a născut tehnica folosirii incrustaţiilor cu cuarţ pentru ochii statuilor, tehnică particulară perioadei Kamakura.

Lemnul putea oferi posibilitatea artistului să-şi etaleze forţa expresivă, realismul personajului ales pentru a fi portretizat. Cei doi mari sculptori, Unkei, pomenit mai sus, şi Kaikei, elev tot al lui Kōkei, au realizat două figuri enorme de paznici Kongō Rikishi (Vajravira) pentru templul Tōdai-ji. Trupurile lor musculoase sunt impresionante, membrele puternice, iar dramatismul chipurilor înfiorează. Sculpturile au înălţimea de peste 8 m şi au fost create în anul 1203 prin combinarea mai multor blocuri din lemn. Figurile groteşti ale paznicilor ne amintesc de o altă sculptură, şi anume, o operă a lui Koben reprezentând un soi de spiriduş purtător de lampion, sculptată în 1215 în lemn policrom, aflată la templul Kōfuku-ji din Nara. Sunt sculpturi tipice perioadei Kamakura şi definesc o artă care nu a mai fost egalată.

Kaikei a mai lăsat în urma sa opere bine cunoscute; dintre ele, o valoare excepţională o au

statuia lui Miroku Bosatsu, aflată la Muzeul de arte frumoase din Boston (SUA), statuia lui Hachiman îmbrăcat în veşminte de călugăr budist (deşi personajul este o divinitate shintōistă) şi Jizō Bosatsu de la Tōdai-ji. Toate exprimă delicateţe, gingăşie, frumuseţe realistă. Fiii lui Unkei, Tankei, Kōben, Jokei şi Kōshō, precum şi elevul său Jokaku, vor continua arta marelui sculptor, împingându-i caracteristicile până la limita manierismului; trupurile personajelor sculptate vor fi redate în chip naturalist, expresiv.

Tot în lemn au fost lucrate numeroase chipuri de sfinţi legendari sau de stareţi celebri ai templelor budiste existente în acea vreme. Printre ei îi aflăm pe patriarhii budişti indieni Asanga şi Vasubandhu, dar şi pe preotul Chōgen, care a avut meritul să fi reconstruit Tōdaiji-ul. Portretul este realizat în lemn lăcuit după tehnica *yōsegi*. De altfel, se spune că preotul Shunjōbō Chōgen (1166-1227), pentru a reclădi Tōdai-ji ruinat de războaiele secolului al XII-lea, a făcut trei călătorii în China şi s-a documentat asupra stilului arhitectural al Chinei de Sud, inspirat, la rândul său, din stilul indian (în japoneză, *tenjiku-yō*). Tot Chōgen, se pare, l-ar fi adus şi pe artistul chinez Chen Hoching, cel mai autorizat cunoscător al stilului dinastiei Song, astfel că la Tōdai-ji a luat naştere un atelier care a produs numai capodopere.

Celebră şi bine cunoscută în întreaga lume prin reproducerile numeroase, ca şi prin legendele ţesute în jurul ei, este statuia Marelui Buddha din bronz de la Kamakura (*Daibutsu*), realizată de Ono Goroyemon. Este o imitaţie la altă scară a Marelui Buddha de la Tōdai-ji. Statuia datează din anul 1253 şi are 11,30 m în înălţime. E amplasată în vârful unei pante şi în mijlocul unui decor verde, plăcut. Statuia impune prin sugestia de linişte, de asimilare a contemplaţiei ca preocupare, de dobândire a fericirii budiste. În anul 1495 a rezistat cutremurului care a năruit toate construcţiile din jur, ceea ce în ochii oamenilor a ridicat mult prestigiul lui Buddha. Cu chipul senin, despovărat de pasiunile omeneşti mărunte şi meschine, Buddha de la Kamakura pare că adună în trăsăturile sale toată filozofia budistă, triumful spiritului asupra materiei, al veşniciei asupra timpului efemer. Supraomenescul „ghicit" de artistul veacului al XlII-lea a fost, totuşi, rodul înzestrării sale omeneşti.

Nu ni se pare lipsit de interes să specificăm că epoca de aur a *sculpturii shintō* a fost aceea cuprinsă în perioadele Heian şi Kamakura. Opuse zeităţilor budiste, asexuate şi strălucitoare, cele shintōiste s-au înfăţişat extrem de apropiate de omul obişnuit, cu expresii naive şi melancolice, amintind de calităţile şi defectele muritorilor de rând, ale căror veşminte indicau cu precizie rangul social şi sexul. Până în veacul al IX-lea s-au realizat sculpturi din care s-au păstrat abia câteva.

Dintre ele, remarcabile ar fi statuile prinţesei Nakatsu, ale zeului Hachiman şi al împărătesei Jingō, toate aflate la templul Yakushi-ji din Nara.

Perioada imediat următoare Kamakurei este Muromachi. Se reiau legăturile cu China, pătrunde budismul *chan*, devenit în japoneză *zen*, iar arta suferă consecinţele noilor idealuri artistice. Beneficiară este pictura, în schimb sculptura decade, încetează de fapt să mai aibă vreo importanţă, deoarece templele zen nu folosesc imagini sculptate, întrucât, în general, doctrina zen nu credea în valoarea imaginii. Singurele sculpturi budiste care continuă să supravieţuiască, dar cu o popularitate mereu mai scăzută, au fost portretele călugărilor zen celebri. Mai degrabă capătă dezvoltare sculptarea măştilor. Dacă în perioadele Nara şi Heian serveau dansurilor *Gagaku şi Bugaku*, sau acelui teatru primitiv numit *Gigaku* (măşti cu surâs bizar, cu vervă caricaturală), acum ele se folosesc în teatrul *nō*. Teatrul nō îşi are originea în dansurile şi în jocul mimat al perioadei Fujiwara, dar capătă cu adevărat statutul cunoscut odată cu Kanami Kiyotsugu (1333-1384), autorul celor mai vechi piese nō. Treptat, se naşte o tradiţie a personajelor dramei lirice nō, iar măştile, realizate în cantităţi îndestulătoare, nu fac decât să creioneze cu forţă de sugestie caracterele personajelor. Acestea pătrund în repertorul cvasiobligatoriu al teatrului nō şi multe din măştile de odinioară mai sunt folosite şi astăzi, fie că reprezintă o femeie frumoasă, o persoană furioasă, un preot, un demon, un spirit.

Nimic de semnalat în sculptura perioadei Momoyama; ea s-a strecurat anodin şi nesemnificativ în umbra celorlalte preocupări. Cam aceeaşi soartă a avut-o şi sculptura perioadei Edo din pricina declinului suferit de budism. Nu putem să omitem, însă, bogăţia ornamentală desfăşurată de sculpturile în lemn care alcătuiesc panourile decorative de la marea sală de audienţe de la Nishi Hongan-ji (Kyōto). Rezultatul acestor sculpturi este de un lux copleşitor, impunător prin realismul detaliilor, prin ritmicitatea repetării amănuntului decorativ şi prin coloritul îndrăzneţ. Stilul decorativ al motivelor din lemn sculptat în perioada Momoyama a fost sobru, dar în perioada imediat următoare, Tokugawa, el alunecă în abundenţă barocă, luxuriantă ca o junglă a desenelor bezmetice aşa cum o întâlnim la Nikkō, la celebra Poartă Yomei (*Yomeimon*). Deşi sculptura budistă a continuat să fie în acelaşi stil şi cu aceeaşi iconografie cunoscute din epocile precedente, operele sunt lipsite de fervoarea spirituală şi calitatea artistică a vechilor sculpturi. Cele câteva rare exemple de sculptori călugări ai perioadei Edo, Enkō (mort pe la anul 1695), Tankai Risshi (1629-1716), Shōun Genkei Zenji (1648-1710) şi Mokujiki Myōman (1718-1810), nu sunt argumente care să salveze sculptura perioadei, creatoare de divinităţi budiste sau shintōiste.

Un moment de renaştere a sculpturii a avut totuşi loc atunci când a trăit poate cel mai mare sculptor în lemn pe care l-a avut Japonia: Hidari Jingoro (1584-1634). „Hidari" înseamnă „stângaci" şi reprezintă, de fapt, o poreclă atribuită artistului pentru faptul că braţul drept îi era amputat. Secolul al XVI-lea a fost martorul folosirii unor motive decorative variate, cum ar fi cele animaliere, florale sau de invenţie fantastică (dragonii, păsări phoenix etc). Hidari Jingoro a sculptat în lemn, printre altele, elefanţii şi pisica, animale care dorm pe mormântul lui Ieyasu de la Nikkō, precum şi „Poarta mesagerului imperial" de la Nishi Honganji din Kyōto. Pe faţa interioară a porţii, panourile sculptate istorisesc viaţa unui înţelept chinez care, spune legenda, şi-a spălat urechea întinată de propunerea care îi sugera să se urce pe tronul ţării sale. Graţie şi operei lui Jingoro, se poate afirma că în

Japonia, sculptura a izbutit să ridice lemnul la demnitatea marmurei.

Ca o concluzie, privind sculptura budistă clasică, trebuie să precizăm că iconografia religiei budiste a fost extrem de strict inventariată şi fixată în tradiţia textelor sacre. Buddha apare sub diferitele sale aspecte potrivit codificării sanscrite. Japonezii şi-au însuşit, adaptându-le numele, absolut toate ipostazele. Buddha devine *Butsu*, Buddha al viitorului, *Nyorai*, Sakyamuni este Shaka, Vairocana e *Rokana-Butsu*, Amitābha a numit *Amida*, iar Bhaisajya-Guru este *Yakushi*.

Indiferent de situaţie, canoanele nu îngăduie o altă înfăţişare pentru Buddha decât aceea a unui tânăr preot cu părul buclat (în Japonia părul ondulat este o raritate!), strâns la spate în coc. Corpul nu poartă nici un fel de podoabă, haina sa, ca o rochie, este simplă. Urechile îi sunt alungite, deformate de bijuteriile grele atârnate, potrivit tradiţiei.

În privinţa ipostazelor lui Bodhisattva, japonezii i-au atribuit diferite nume adecvate. Pentru Maitreya, aveau *Miroku*, pentru Manjusri pe *Monju*, pentru Samantabhadra pe *Fugen*, iar pentru Akāsagarbha, pe *Kokūzō*. Se înţelege că înfăţişarea lor este variată dar, distincţie comună, fiecare poartă în păr câte o diademă, veşmântul le este legat cu un cordon, iar pe piept au fixat câte un pandantiv.

Paznicii cereşti, fie că au fost socotiţi regi, ostaşi, uriaşi etc, s-au remarcat prin figuri viguroase şi au inspirat sculpturi în consecinţă. Din inventarul lor amintim pe Brahma devenit în Japonia *Bonten*, pe Indra sau *Taishakuten*, *Vaisravana japonizat în Bishamonten*, pe Mahāsri sau *Kichijōten* şi Vajrapāni sau *Kongōrikishi*. Canoanele sculpturii au impus ca aceste personaje să facă întotdeauna cu mâinile un gest ritual (*mudra)*. Unii dintre păzitorii cereşti, mai sfinţi, desigur, îşi aveau capul înconjurat cu o aureolă sub formă de flacără sau de floare. Piedestalul pe care stăteau aşezate aceste statui reprezenta o uriaşă floare de lotus.

Dacă sculptura budistă din perioada Edo s-a ofilit, în schimb secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea sunt martore ale dezvoltării *netsuke*-urilor. Parcă spre a compensa fantezia încătuşată din sculpturile religioase, obiectele miniaturale netsuke, făcute din fildeş, os, corn de cerb sau lemn, lasă mână liberă celei mai neaşteptate ingeniozităţi, celei mai generoase inventivităţi inspirate din viaţa şi legendele Japoniei.

Un alt câmp de activitate al sculptorilor perioadei Edo a fost acela al realizării păpuşilor. Artă extrem de vie, foarte apreciată de japonezi şi mai puţin cunoscută de occidentali, sculptura păpuşilor presupune fineţe în execuţie şi crearea unor obiecte încărcate de simboluri. Materialul folosit la

sculptarea păpuşilor a fost foarte variat: argila (la păpuşile din Hakata), lemnul (în Tōhoku) etc. Popularitatea păpuşilor în lumea japoneză este notorie. Acele *ukiyo-ningyō* făcute din surcele, bucăţi de lemn şi din stofă, îmbrăcate în kimonouri, când reprezentau câte o geisha, sau cu numeroase alte forme figurând personaje ale teatrului nō (*gosho-ningyō*, exemplar „infantil" cu capul mare şi costum somptuos), populează lumea mirifică a copilăriei dar fac şi deliciul adulţilor. Să ne reamintim de sărbătoarea fetiţelor *(hinamatsuri)* care a luat naştere chiar în perioada Edo, acea sărbătoare pentru *privitul* păpuşilor şi nu pentru jocul cu ele, existentă şi astăzi ca un cult de inspiraţie confuciană, sprijinit pe vechiul ritual shintōist al purificării.

Sculptura japoneză a avut de-a lungul timpurilor perioade de evoluţie contradictorie; şi-a construit încet o tradiţie, nu a uitat decât parţial experienţele plastice ale trecutului (inclusiv beneficiile trecutului fabulos neolitic-preistoric), a asimilat din mers influenţe străine şi îndepărtate, din China şi Coreea ca vecine nemijlocite, din India, Orientul Mijlociu şi Grecia antică, fie cu ajutorul vehiculului religios, fie prin intermediul comerţului desfăşurat pe vestita Cale a Mătăsii. Deşi în perioadele din urmă sculptura a coborât valoric, odată cu scăderea influenţei sociale a budismului, artistul japonez a izbutit să afle noi arii de manifestare a instinctului creator. El s-a îndreptat spre sculptura miniaturală, spre maliţioasele reliefuri ale măştilor, ale obiectelor aflate la graniţa dintre artă şi meşteşug. Sculptura a lâncezit adeseori dar nu a murit niciodată. Cu toate acestea, arta japoneză s-a afirmat în universalitate şi a devenit cu adevărat cunoscută, nu prin sculptură ci prin pictură.

Este extrem de dificil şi riscant în acelaşi timp să abordezi studiul *picturii japoneze* oricum l-ai începe, deoarece, de fiecare dată se va găsi un punct de vedere mai bun, mai avizat sau mai ingenios. Importantă, credem, rămâne sublinierea trăsăturilor definitorii ale şcolilor de pictură, ale stilurilor consumate în istoria artei nipone şi a ceea ce a reuşit să rodească o estetică valabilă atât în Japonia cât şi în restul lumii. Importantă ne apare desluşirea logicii interioare a devenirii picturii ca artă de sine stătătoare, cu specificul ei japonez, dincolo de influenţele exterioare. Personalităţi şi date calendaristice, aceste reliefuri clasificabile sau codificabile ale oricărei istorii de artă, nu sunt lipsite de însemnătate deşi, potrivit caracterului cu totul aparte al conceptului artistic extrem-oriental, efemerul şi anonimatul nu numai că nu scad valoarea produsului artistic, dar îi atribuie calităţi sporite, ca şi cum obiectul de artă ar dăinui pentru că este un produs al tuturor oamenilor şi al tuturor timpurilor.

Despre pictură pe pământul japonez nu se poate vorbi înainte de sosirea budismului, adică înainte de secolul al VI-lea. Mesagerii regatului coreean Kudara au adus odată cu religia budistă şi câteva imagini care stabilesc un început de iconografie. Traversarea mărilor în acea vreme era atât de riscantă, încât suveranii preferau ca în locul unor obiecte de artă, în pericol de a se deteriora sau a se pierde pe fundul apei, să-şi expedieze în dar pe chiar creatorii de artă, pictori, sculptori, dulgheri, scribi. Aşa se face că cele dintâi picturi budiste în Japonia au fost de provenienţă coreeană şi chineză, înaintaşii picturii nipone au fost imigranţi coreeano-chinezi care s-au naturalizat, au creat şcoli, descendenţă artistică şi tradiţie pe pământul japonez. Încă din anul 588 este semnalat un

oarecare Hakuka, pictor provenit din regatul Paekche, sosit în Japonia împreună cu un grup de călugări şi arhitecţi sau, prin anul 610, un pictor-călugăr pe nume Donchō provenit din regatul coreean Koguryō, care şi-a adus uneltele profesionale şi i-a îndrumat pe localnici în taina fabricării culorilor pentru pictură. Nu e mai puţin adevărat că elevii acestor imigranţi, japonezii, s-au dovedit ucenici desăvârşiţi şi au reuşit în timp extrem de scurt să egaleze şi chiar să-şi întreacă maeştrii. Mai mult, încă din zorii picturii în Japonia, mugurii originalităţii în stil, tematică, manieră au înflorit şi au conturat o artă proprie.

Pictura veche a perioadei Asuka a dispărut cu totul şi astăzi nu o mai putem vedea. Ea a fost făcută pe pereţii edificiilor religioase, în bună parte acestea au ars sau au fost înlocuite (arhitectură din lemn!) iar timpul necruţător a şters orice urmă. Pictura, de asemeni, a fost practicată pe materiale perisabile ca lemnul, hârtia şi mătasea.

Din fericire, o oarecare idee despre ce a fost acea pictură ne-o putem face privind cele câteva fragmente decorative păstrate, de pildă, pe un mic altar din pavilionul principal de la Hōryū-ji. Un număr de panouri din lemn lăcuit, pictat în aceeaşi perioadă Asuka, a supravieţuit pe piedestalul relicvariului numit *Tamamushi no zushi*. Pictura a fost executată în uleiuri vegetale în patru culori (roşu, brun, galben şi verde) şi reprezintă câteva scene din biografia lui Buddha, respectiv unele reîncarnări anterioare cunoscute sub numele de „scenele Jātaka". Una din scene îl înfăţişează pe tânărul prinţ indian oferindu-se ca hrană tigrilor înfometaţi. Tema respectivă a străbătut Asia odată cu budismul. Pictura de pe Tamamushi este net influenţată de stilul picturii chineze din perioada Celor Şase Dinastii, cu deosebirea că formele sunt mai alungite, mai efilate, spaţiul este abstractizat, iar stâncile apar schematizate, amănunte care accentuează dinamismul operei. Relicvariul este numit Tammushi, deoarece forma lui aminteşte de aripile unei insecte, o coleopteră, *Chrysochora*, cu elitre albastre. „Mushi", în japoneză, are sensul de „insectă". Panourile din lemn sunt montate într-un cadru de bronz ajurat.

În perioada Nara, pictura înfloreşte şi se dezvoltă alături de celelalte arte sub influenţa chineză budistă. La curtea imperială a existat chiar un „birou al picturii" (*edakumi no tsukasa*), înfiinţat în anul 702, dar el grupa câţiva curteni mai degrabă îndemânatici decât artişti cu adevărat. Influenţa chineză se materializa în faptul că pictura se făcea pe cânepă, iar chipurile pictate erau puse în valoare prin aplicarea unor foiţe de aur sau a unor aureole din pietre preţioase (model Tang). Două exemple ar fi acelea ale „Zeiţei fecundităţii şi frumuseţii" (Kichijōten), descrisă mai sus şi aşa-numita pictură „Doamnă sub pomi" (*chō-mōryūjō-.byōbu*). Fresca pictată pe peretele sălii principale (Kondō) de la Hōryū-ji, realizată în perioada Hakuhō, a păstrat până în timpul nostru imaginea vechii strădanii artistice din secolele al VII-lea şi al VIII-lea, dar, în anul 1949, s-a distrus în cea mai mare parte datorită unui incendiu. Din fericire, precauţi, conservatorii muzeografi niponi făcuseră înainte fotografii în număr destul de mare, ba chiar şi copii, aşa încât, alături de cele câteva fragmente originale, cercetătorii pot înţelege mai lesne pictura din acea vreme. Se pare că pe cadrul unei cercevele din bambus era aplicată o umplutură din argilă care se întindea cât spaţiul dintre două coloane. Acesta era suportul picturilor. Subiectele pictorilor (anonimi!) erau desigur religioase, ele ilustrau cele patru paradisuri budiste, aşa cum erau imaginate atunci, sau viaţa celor Opt Bodhisattva. Stilul chinez Tang este perfect oglindit în frescele de la Hōryū-ji dar, dincolo de această asemănare,

se întrezăresc influenţele modelelor venite din Asia Centrală şi din India, căci lor le aparţin formele pline, senzuale, carnale, dublate de expresia spiritualizată a chipurilor rotunjite. Totuşi, pictura japoneză începe încă de acolo să-şi etaleze originalitatea deoarece ea depinde în primul rând de *linie*. Prin linie se rezolvă şi jocul umbrelor. Culorile folosite sunt delicate, mult îndulcite în comparaţie cu stilul plastic indian. Pictura perioadei Hakuhō atinsese un înalt grad de rafinament.

Din pictura perioadei Nara, executată pe mătase şi pe hârtie ne-a rămas extrem de puţin. Pe mătase există o foarte frumoasă reprezentare a zeiţei Kichijōten (*Srî-devi*), cu trupul împlinit, cu faţa ovalar-lunară, îmbrăcată în veşmintele elegante ale curţii imperiale Nara. Datează de la sfârşitul secolului al VIII-lea. Înfăţişări similare s-au mai găsit şi printre picturile tezaurului de la Shōsōin.

Ele erau fie rulouri de tip *kakemono*, atârnate, sau de tipul *makimono*, pentru desfăşurare orizontală, lungi de până la 12 m. Sub desen, la partea inferioară, se afla un text scris. Ruloul a reprezentat forma cea mai obişnuită a picturii extrem-orientale. Caracteristic pentru ruloul astfel realizat este asocierea imaginilor vizuale oferite de pictură. Dinamica *mişcării* conferă viaţă picturii, îi schimbă lumina, îi dezvoltă valenţele narative. Aceeaşi caracteristică o întâlnim şi în ceramică; bolul de ceai, ceşcuţa fără mâner, capătă o mişcare de rotaţie şi pune sub ochii privitorului câte o felie de suprafaţă lucitoare. Tot astfel, pictura poate fi gustată pe fragmente. Sinteza imaginilor se face mental, prin abstractizarea impusă de chiar condiţia materială a ruloului pictat. Putem împinge şi mai departe gândul că pictura extrem-orientală, cea japoneză îndeosebi, se foloseşte de mişcare. Să ne reamintim că paravanele şi panourile culisante au fost tot atâtea spaţii ale picturii. Alunecarea lor dintr-o parte în alta nu este altceva decât o punere în mişcare a motivelor decorative, modificarea perpetuă a ansamblului compoziţiei. Instabilitatea ţine de principiul efemerităţii.

Cea mai frumoasă imagine de la Shōsōin, remarcabilă prin zugrăvirea reîncarnărilor lui Buddha, este pictura de pe ruloul numit *e-inga-kyō* din secolul al VIII-lea. Adeseori, textele sfinte, sutrele, erau însoţite de ilustraţii executate cu naivitate dar într-o manieră încântătoare, cu culori proaspete şi deosebit de rezistente. Chiar ruloul *e-inga-kyō* sau *kakogenzai ingakyō* este structurat în aşa fel încât de-a lungul unui text ilustrativ al sutrei „Cauzelor şi efectelor", aşezat la partea inferioară, apar desenate deasupra imagini simple, cu personaje care se agită într-un decor stilizat. Hieratismul rigid dispare pe neobservate căci stâncile, arborii, cursurile de apă, coloanele templelor lăcuite în roşu ca în China, primesc strălucirea vie a vreunui detaliu încântător, cum ar fi eflorescenţa de primăvară a pomilor sau zborul săgetat al păsărilor. O versiune a ruloului pomenit mai sus, atribuită lui Keinin, realizată în tuş pe hârtie şi datând din anul 1254, se află la muzeul Nezu din Tōkyō.

Scene religioase au mai fost pictate adeseori pe cutii din lac, pe paravane şi chiar pe steaguri. Celebră este miniatura intitulată „Muzicieni aşezaţi pe spinarea unui elefant alb" (*Kizōkozaku-zu*) pictată cu deosebită virtuozitate, în stil chinez, pe o *biwa*. Toată pictura perioadei Nara a stat sub semnul patronajului estetic al dinastiei chineze Tang.

Odată cu începuturile perioadei Heian, în era Jōgan, cu pătrunderea budismului esoteric, iconografia sporeşte şi se complică incredibil. Reprezentărilor tradiţionale ale lui Buddha şi Bodhisattva, de până în veacul al IX-lea, li se adaugă acum o suită de fiinţe ciudate, cu înfăţişare înspăimântătoare. Chipurile noi provin din filonul indian. Tot din aceeaşi sursă, pictura niponă extrage schema diagramelor magice de tip *mandala* care foloseau la explicarea speculaţiilor

spirituale ale noii doctrine esoterice ale sectelor Shingon şi Tendai. Ilustrând relaţiile dintre diferitele divinităţi, reprezentând plastic o cosmogonie particulară, *mandala* era o pictură de suprafaţă mare, 3/4 m, în formă de cerc. Marele monument din Java, Borobudurul, nu este decât o *mandala* în piatră. Kukai a adus din China în Japonia primele două mandale mari, policrome, ce au constituit modele de inspiraţie pentru artiştii niponi. Figura centrală a mandalei (şi a universului, desigur) devine acum marele Buddha Cosmic, Vairochana, numit în japoneză *Dainichi* sau Marele Iluminat. Toţi ceilalţi Buddha şi Bodhisattva nu sunt altceva decât manifestări sacre ale lui Vairochana. Două variante ale mandalei reprezintă separat, una lumea esenţelor cu 1314 divinităţi (mandala Diamant), cealaltă, lumea fenomenelor cu 407 divinităţi (mandala Matricei), dar amândouă îl au în centru pe Buddha Cosmic ca adevărata realitate fundamentală. Mâinile sale se închid într-un gest al supremei cunoaşteri, ele par a spune că în puterea lor stă împăcarea între lumea esenţelor şi cea a aparenţelor. Mandala Ryokai care încă mai există în templul Jingo-ji, este notabilă pentru graţia faldurilor realizată în linii subţiri dar îndrăzneţe. Portretele, chipurile, sunt realizate cu o precizie uimitoare, iar tehnica folosită se încheagă într-o capodoperă a artei „lineare". Portretele maeştrilor doctrinei budiste s-au numit *nise-e*.

Cea mai impresionantă pictură aflată în slujba sectei Shingon era aceea care îi reprezenta pe Cei Cinci Regi înţelepţi (*Myōō*). Dintre ei, mai important era Fudō, o manifestare a lui Vairochana însuşi, deşi portretul său ne apare ca al unui zeu plin de cruzime, înconjurat de flăcări, înarmat de luptă împotriva patimilor omeneşti, gata să absolve de purgatoriu sufletele căzute în ispită. Culorile folosite subliniau şi ele sugestia de teamă, culorile nude, aspre, de roşu, albastru şi galben. Dramatismul şi vigoarea picturilor lui Fudō vin în contradicţie cu stilul budist tradiţional al imaginilor senine, delicate.

Arta dominantă a perioadei Heian a fost pictura. Pentru prima oară apare un stil de creaţie specific japonez. Pictura laică autohtonă este cunoscută sub numele *Yamato-e*, spre deosebire de maniera chineză denumită *Kara-e*, iar rulourile pictate în acest stil se numesc *emaki*. Pictura yamato-e a înflorit sub domnia împăratului Daigo (897-930) cel care, dacă ne amintim, l-a exilat în anul 901 pe Sugawara no Michizane la Dazaifu, acelaşi care a ordonat, cum vom vedea, să se alcătuiască renumita culegere de poezie „de ieri şi de astăzi" (*Kokinshū*). Un „oficiu de pictură" (*e-dokoro*) fusese înfiinţat la curte încă dinainte de anul 886. În aceeaşi a doua parte a secolului al IX-lea a fost activ în pictură Kose no Kanaoka, socotit, el ca şi descendenţii săi, ca fondatori ai primei şcoli adevărate de pictură japoneză. Ce caracteriza noul stil? Un mai mare accent pus pe funcţia narativă a picturii şi pe însuşirile ei decorative. Yamato-e a utilizat culorile minerale insolubile în apă, dar folosibile după amestecul cu clei. Finețea pulberii minerale asigura şi claritatea culorii. Mătasea şi hârtia primeau fie albastrul ultramarin (*gunjo*), galbenul ocru (*ōdo*), roşul ocru (*shudo*), fie gri-verdele extras din malachit (*rokushō*); se mai foloseau sulfura de mercur (*shu*), cinabrul (*tan*) şi *hematita* (*taisha*). Epoca de aur a yamato-e-ului a fost perioada Heian. Atunci s-a cristalizat arsenalul ei tematic. Temele predilecte au fost reprezentarea celor patru anotimpuri (*shiki-e*), descrierea locurilor vestite (*meisho-e*), diversele activităţi din lunile anului (*tsuki-nami-e*), povestirile-biografii (*monogatari*), paravane cu peisaje (*senzui-byōbu*), pagini de album (*soshi*), sau rulouri (*e-maki*).

Japonezii creează deci rulouri narative pictate în culori vii şi relatează în numeroase istorii ilustrate viaţa de la curtea imperială, întâmplările din temple şi sanctuare. Ruloul avea avantajul că aducea mişcare şi acţiunea se închega prin succesiunea scenelor. Efectul vizual produs îl putem asemăna cumva cu cel al benzilor de film derulate. Un *emaki* putea, pe lângă imagine, să fie dublat de text (*kotoba-gaki*). Aici îşi aveau câmp de exprimare romanele istorice, legendele, poveştile, biografiile sau istorioare ale templelor şi sanctuarelor. Subiectele au fost când tragice, când comice, ele abordau tema iubirii, a războiului, credinţelor, miracolelor, misticului şi grotescului. Incontestabil, cea mai izbutită pictură în stilul yamato-e a fost emaki-ul „Ruloul Genji", păstrat azi doar fragmentar la Muzeul Tokugawa din Nagoya, la Muzeul de artă Gotō din Tōkyō şi în colecţia Masuda din Odawara. El este o echivalenţă plastică a celebrului roman *Genji monogatari* scris de Murasaki Shikibu. Un artist strălucit, neidentificat, din secolul al XI-lea, probabil Takayoshi, a pictat ruloul într-un stil abstract, în linii simple, ce sugerează formele şi figurile până la a le reduce dimensiunile cromatice şi decorative. Scenele din „Ruloul Genji" se succed firesc, o parte text, o parte imagine, ca şi cum ar fi privite de la o oarecare înălţime, într-o perspectivă aeriană, iar pictorul, în mod miraculos, a putut pătrunde iscodind interiorul arhitecturii geometrice a caselor cărora acoperişul le-a fost suprimat printr-o mişcare vrăjitorească. Anotimpurile în care se petrec întâmplările din *Genji* sunt indicate de prezenţa vegetaţiei figurate cu grijă şi cu dorinţa de a simboliza starea sufletească a personajelor (tulpinile plantelor îndoite de vânt exprimă, desigur, melancolia toamnei).

Fără a ocoli imaginile aventurilor sângeroase şi brutale, urmând literatura epică, alte *emaki-uri* reprezentative, lungi de 9-10 m şi înalte de 25-50 cm, au mai fost cele cunoscute sub numele: Shigisan engi, Bandainagon e-kotoba, Taema mandara no engi, Chōjū giga, Hōgen monogatari, Heiji monogatari sau Ippen shōnin e den („ruloul vieţii călugărului Ippen") din 1299, pictat pe mătase colorată, aflat la muzeul naţional din Tōkyō. Ruloul Shigisan engi emaki („Legenda călugărului Shigisan"), realizat în a doua jumătate a secolului al XII-lea, a reprezentat o pictură mai realistă, în contrast cu pictura de gust feminizat, aşa-numita *onna-e*, urmând stilul *Genji* intimist, delicat, cu rafinamente simboliste cromatice. Stilul mai realist era legat direct de arta desenului în tuş de China cu filiaţie ulterioară spre desenul satiric *Chōjū giga*. Acest din urmă rulou, la fel de faimos ca şi Genji, conţine caricaturi de animale. A fost atribuit în mod tradiţional preotului budist Toba Sōjō, supranumit şi Kakuyū (1053-1140). Cea mai mare parte a acestui sul makimono se păstrează la templul Kōzan-ji din Kyōto, însă câteva fragmente mici se află în S.U.A. Ruloul şi-a câştigat faima datorită satirei ascuţite îndreptate împotriva corupţiei, a defectelor lumeşti ale preoţimii budiste. Aceşti „păcătoşi" apar ca nişte biete animale caricaturizate cu maliţiozitate. Chiar Buddha este figurat ca un enorm broscoi înconjurat de preoţi-maimuţe şi de călugări rătăcitori sub formă de vulpi. Nobilii se pare că erau desenaţi ca nişte iepuri. Scenele se succed într-o sarabandă amuzantă de întâmplări complicate şi conflicte, animalele se războiesc între ele, fac giumbuşlucuri etc. Pictura, făcută în tuşe energice de penel, a folosit doar negrul pe alb.

Datorită diminuării influenţei chineze, pictura budistă a suferit schimbări importante, devenind mai sofisticată şi mai poetică. Dispar chipurile de zei stranii şi înfricoşători, imaginile groteşti ale lui Fudō şi ale celorlalţi regi înţelepţi; în locul lor apar figurile vesele şi calme ale lui Amida-Buddha,

Kannon şi Fugen (un Bodhisattva al înţelepciunii şi Virtuţii). S-ar părea că cea mai frumoasă pictură religioasă din epoca Heian, una din cele mai faimoase din Japonia dar şi din Extremul Orient, ar fi aceea care a zugrăvit celebrarea morţii lui Buddha Sakyamuni *(Parinirvana*). Acest vast kakemono, atârnat la Koyasan (în 1086 se afla la Kongobu-ji în Wakayama), este un adevărat caleidoscop de culori, de galben-verzui, orange-pal, bleu-verde, roşu închis, verde malachit şi insule de auriu. Personajul principal, Buddha, stă culcat, cu capul sprijinit pe o pernă de lotus, înconjurat de fiinţe sacre sau discipoli îndureraţi de pierderea învăţătorului. Marele eveniment mai este plâns şi de câteva animale aflate la marginea compoziţiei. Decorul nu este altceva decât un foarte liniştit peisaj de tip Tang, cu arbori înfloriţi care ating cerul acolo de unde mama lui Buddha, Regina Maya, pare că e gata să coboare şi să participe la evenimente. Atât Buddha cât şi Bodhisattva au figuri impasibile, fară a exprima vreo emoţie, cu ochii pe jumătate închişi. În schimb, discipolii pământeni şi fondatorii diferitelor secte, cu chipurile lor groteşti, adună întreaga durere omenească a pierderii maestrului lor. Ei plâng, se roagă, se revoltă, privesc cu feţe convulsionate de durere spre cer. Până şi animalele, „umanizate", par cuprinse de o emoţie puternică. Coloritul picturii, deosebit de delicat, este realizat în tuşe graţioase.

În perioada Heian apare şi un nou gen de pictură religioasă numită *raigō-zu* (scene din viaţa urmaşilor lui Buddha), care descrie coborârea din cer a lui Amida, venit pe pământ pentru a-i binecuvânta pe oameni. Rulouri religioase cu totul aparte sunt cele cu Sutra Lotusului (*Hokke*). Ele sunt păstrate în sanctuarul shintō (!) din Itsukushima, la sud de Ōsaka. Textul a fost oferit de familia Taira şi s-a păstrat într-o cutie ornamentată la exterior cu dragoni în genul tradiţional al perioadei Nara (bronz aurit pe fond de lac negru). Textele sunt scrise în coloane verticale, cu ideograme din aur şi argint, la care, ca decor, sunt adăugate scene desenate, având semnificaţie religioasă.

Odată născută, pictura yamato-e s-a înscăunat în tradiţie, astfel încât ea dăinuie şi în perioada Kamakura, continuând obiceiul epocii Heian, cu deosebirea că subiectele diferă, uneori şi stilul. În plus, apar picturi cu portrete de războinici, cu militari vestiţi sau cu întâmplări de conflict armat. Iată, de pildă, Ruloul *Heiji monogatari* descrie o răscoală din Kyōto, un altul invazia mongolă. Toate se preocupă de ilustrarea cât mai bogată a detaliului narativ şi de aceea se recurge la un realism viu, prea viu. Castelele şi palatele se mistuie în flăcări, oamenii cuprinşi de panică sau de mânie aleargă pe câmpul de luptă, călăreţii se zbuciumă în galopuri sălbatice... Ceva mai potolite, alte rulouri narative descriu vieţile învăţaţilor budişti celebri, cu rătăcirile şi predicile lor, sau istorisesc trecutul unor temple şi sanctuare. Câteva rulouri, ca exemple, ar fi Kokawadera engi, Kegon engi, Taimamandara engi şi Ippen Shōnin eden. Alte rulouri budiste destul de stranii încearcă să înspăimânte lumea păcătoasă, aducând în faţa ochilor fie duhuri famelice rătăcitoare, fie chiar iadul imaginat ca un izvor de foc în care oamenii sunt supuşi supliciilor, sunt pedepsiţi la nesfârşit în imagini încărcate de detalii vii, plastice. Trupurile apar torturate, figurile burleşti, culorile sumbre. Aşa au fost ruloul „Osândiţilor la foame" (*Gaki-zōshi*) de la sfârşitul secolului al XII-lea şi ruloul „Infernurilor" (*Jigoku-zōshi*). Fiecare scenă era precedată de un text explicativ, chiar didactic, care descria în amănunte chinurile din cele 8 infernuri principale şi din cele 16 infernuri suplimentare (*bessho*). Şi mai ciudat, demonstrând o extraordinară forţă de observaţie a esenţialului stărilor morbide, a fost „Ruloul bolilor" (*Yamai no zōshi*) în care diformităţile fizice, infirmităţile trupeşti ne

apar descrise cu cruzime, uneori cu umor, ca şi cum autorul ar fi fost un anatomist format în sala de disecţie a unei facultăţi de medicină de astăzi.

Nu s-a renunţat, desigur, nici la pictura budistă convenţională. Un rulou numit *Yamagoshi raigō* ni-l înfăţişează pe Buddha însoţit, tradiţional, de doi Bodhisattva, dincolo de orizontul munţilor. Şi aici s-au păstrat culorile luminoase şi formele decorative. În sfârşit, peisajul şi portretele au fost practicate cu egal interes. Nu s-a păstrat, din păcate, decât foarte puţin din asemenea pictură. O capodoperă este pictura cascadei Nachi, un kakemono colorat pe mătase, realizat în secolul al XIII-lea, aflat la muzeul Nezu din Tōkyō; este una din cele mai mari picturi de peisaj din lume şi ilustrează de minune legătura intimă între sentimentul religios şi dragostea de natură. O altă capodoperă este celebrul portret care aparţine lui Minamoto Yoritomo, fondatorul shōgunatului de la Kamakura. Autorul acestui portret a fost Fujiwara Takanobu (1142-1205). Portretul, un kakemono în culori, pictat pe mătase, este păstrat la Jingo-ji din Kyōto. În aceeaşi manieră tip Takanobu, a „portretelor de curte", a mai fost pictat în anul 1338 portretul împăratului Hanazono, operă păstrată la Chōfuku-ji din Kyōto. Fiul lui Takanobu, Nobuzane, va picta ulterior portretele a 36 de poeţi (*Kasen*).

Singura influenţă culturală importantă în timpul perioadei Muromachi a fost budismul zen; marile mănăstiri zen devin centre ale unei activităţi artistice febrile, protagonişti fiind chiar călugării localnici. Inspiraţia, temele alese şi maniera de a picta au ca model arta dinastiei chineze Song. Întreaga dezvoltare ulterioară a picturii japoneze se va afla sub influenţa *laviu*-lui monocrom de inspiraţie *chan (zen). Primele peisaje în laviu dar şi portrete de călugări le va f*ace Minchō. Numeroşi artişti călătoresc în China spre a deprinde pictura Song dar şi budismul chan. Printre ei a fost şi celebrul Sesshū. Shōgunul din familia Ashikaga, înţelege că ar fi extrem de importantă achiziţionarea operelor artistice ale pictorilor chinezi. Aşa se explică de ce Japonia e cu mult mai bogat reprezentată în opere de artă din şcoala de pictură chineză a dinastiei Song decât China însăşi. Nu e mai puţin adevărat că şi pictorii japonezi mergeau atât de departe cu reproducerea stilului chinez, în special în pictura în tuş, numită *suiboku-ga*, încât era aproape imposibil să deosebeşti o operă a unui chinez de cea a unui japonez care picta în stil chinezesc. Era epoca de vogă a peisajelor cu munţi abrupţi învăluiţi în ceţuri şi brume, aşa cum le dăduseră viaţă un Hsia Kuei sau un Ma Yuan. Modelele pentru pictura de inspiraţie zen erau operele lui Muki şi Liang Kai din secolul al XIII-lea.

Suiboku-ga, parte vitală a culturii zen, a fost o pictură monocromă, în negru, abstractizată şi foarte sugestivă. Ritmul mişcării era mai important decât forma, un amănunt semnificativ atârna mai greu decât cea mai detaliată reprezentare. Budismul zen aprecia foarte mult pictura *sansui-ga* sau pictura de peisaj. Călugării deveniţi pictori lucrau în folosul religiei lor. Dacă ar fi să sintetizăm în câteva fraze caracteristicile picturii zen (*zen-ga*), ar trebui să spunem că meditaţia specifică acestui budism i-a determinat pe artişti să elimine toate elementele decorative, ornamentele de suprafaţă, pentru a nota sensul esenţialului, misterul vieţii. De aici, sentimentul că pictura zen exprimă uitarea de sine, fuziunea cu peisajul. Dispreţul pictorilor zen pentru convenţii duce la acela pentru formă. Artistul zen se exprimă eliptic, cu humor, intuitiv, impersonal, cu îndrăzneală şi siguranţă stenografică. Pictura zen, născută din meditaţie, invită la meditaţie, ca orice exerciţiu spiritual. Ca o paranteză, adăugăm faptul că pictura zen a influenţat arta occidentală, ca de pildă şcoala din California (*action painting)*, tachiştii europeni ş.a.m.d.

Dintre artiştii călugări care au perfecţionat stilul sansui-ga ar fi de amintit Josetsu şi Shūbun Tenshō (începutul secolului al XV-lea). Dintre pictorii laici îi amintim pe Nōami, Geami (fiul lui Nōami) şi Sōami (fiul precedentului). Pictori puternic aserviţi influenţei chineze au fost Sōga Jasoku, Chokuan şi Oguri Sōtan, un admirabil pictor de păsări.

Cu toată aservirea stilistică faţă de modelul chinez, au apărut şi în Japonia pictori capabili să edifice sau să descopere specificul nipon. Printre ei, desigur, inegalabilul Sesshū Tōyō (1420-1506), elev al lui Tenshō Shūbun, activ ca pictor în a doua jumătate a secolului al XV-lea, socotit a fi probabil cel mai mare pictor japonez al tuturor timpurilor. Din pictura chineză, Sesshū, la întoarcerea sa din China dinastiei Ming (1469), şi-a ales subiectele, peisajele şi scenele zen, dar ca un mare pictor ce a fost, cu originalitate marcată, s-a dovedit capabil să inoveze creator totul şi să facă din pictura sa capodopere. Astfel, el accentuează trăsătura de penel care devine fermă, viguroasă fără ezitări, când compactă, când estompată, subliniază contrastul între părţile luminate şi cele întunecate; aplică ingenios principii ale desenului care îi asigură „netezirea" sau „turtirea" spaţiului pictat, despărţindu-l net de realizările picturii chineze. În sfârşit, nu poate fi trecută cu vederea tendinţa decorativă a picturii japoneze prezentă şi în operele lui Sensshū. Artistul, faimos în pictura în tuş, numită *sumi-e*, a avut o mare influenţă în epocă şi a înfiinţat o şcoală numită Unkoku, după numele templului în care şi-a avut sediul. În special călugării zen practicau pictura *sumi-e* şi produceau rulouri variate, albume şi paravane. Sesshū a dezvoltat şi pictura *suiboku-ga* reflectând în operele sale spiritul japonez adevărat. Dintre operele sale nu trebuie să omitem Ama no Hashidate-zu sansui chōkan („Peisajele celor patru anotimpuri la Ama no Hashidate"), Shūtō sansui-zu („Peisaje de toamnă şi de iarnă") şi Haboku sansui-zu („Peisaje"). În aceste capodopere, lirismul se uneşte cu abstractul iar precizia trăsăturii de penel punctează simbolica naturii. Sesshū a mai pictat panouri cu „păsări şi flori", portrete delicate dar oarecum reci, laviuri aşa-zise „libere" sau în „tuş stropit", diferite subiecte religioase, peisaje simbolice, aproape deloc senzitive, adunate în construcţii extrem de echilibrate, diverse rulouri şi mai ales kakemonouri. În general, trăsăturile sale de penel, pline de forţă, delimitează formele ca şi cum dorinţa artistului ar fi fost aceea de a oferi scheme ale imaginilor. Din acest punct de vedere, pictura lui se înrudeşte foarte mult cu caligrafia ideogramelor. În pictura lui Sesshū, dacă vrem să facem o distincţie, aflăm două genuri fundamentale de exprimare: *shin*, cu trăsături de penel vii, aspre şi relativ complexe, şi so, un stil suplu, umed, mai curând exploziv şi simplificat, numit „tuş stropit" (*haboku*). Sesshū i-a rezervat omului în mijlocul peisajului o poziţie minusculă, încercând să sugereze măreţia naturii în care el nu este decât un punct neînsemnat în infinitul universului. Într-un peisaj el s-a străduit să exprime cât mai mult în puţine trăsături de penel. În felul acesta a pictat munţi stâncoşi, înalţi, abrupţi, cascade, ape curgătoare, lacuri, copaci răzleţi cu forme ciudate. Creaţia cea mai valoroasă a sa a fost „peisajul de iarnă".

Tot în perioada Muromachi, o mare autoritate a avut-o şcoala Kanō, înfiinţată de Kanō Masanobu (1453-1530) şi fiul său Kanō Motonobu (1476-1559). Motonobu a înţeles cu mult mai bine decât tatăl său valoarea şi necesitatea calităţii decorative a picturii; a realizat panouri excelente în tuş, la care a adăugat sau nu culori, a pictat peisaje în maniera lui Muki, *fusuma*-uri şi rulouri după tehnica şcolii Tosa. După ce s-a căsătorit cu fiica lui Tosa Mitsunobu, şi-a urmat socrul în postul de pictor şef al curţii. Atât Masanobu cât şi Motonobu nu erau legaţi de viaţa monahală aşa cum se dovedeau cei din

şcoala lui Sesshū, ci pur şi simplu nişte profesionişti care încercau în mod eclectic să selecteze, să amalgameze stiluri extrase din tradiţiile chineze şi japoneze. Pe scurt, şcoala Kanō a fost aceea care a adaptat pictura chineză la idealurile nipone şi a răspândit, a amplificat tendinţa decorativă şi realistă în pictura japoneză. Tot şcoala Kanō a facilitat pătrunderea în Japonia a picturii chineze caracteristice dinastiei Ming, pictură devenită cu uşurinţă extrem de populară.

După reaşezarea picturii chineze pe primul plan şi redobândirea prestigiului şi autorităţii sale, stilul autohton, yamato-e, pierde mult din importanţă. Totuşi, curtea de la Kyōto a sprijinit pe reprezentanţii stilului yamato-e şi anume pe cei grupaţi în şcoala Tosa. Aceasta l-a avut ca iniţiator pe Fujiwara Tsunetaka, fost viceguvernator al provinciei Tosa. Tsunetaka a fost cel mai reputat pictor al epocii în care a trăit (secolul al XI-lea) şi a creat şcoală. Partizanii acestei şcoli au continuat să picteze rulouri narative colorate, cu istorii despre temple celebre, sanctuare shintō şi chiar episoade din istoria Japoniei. Un reprezentant al şcolii a fost Tosa Mitsunobu (1469-1523), şef al Academiei de pictură de la curte. El şi-a asigurat o glorie trainică pictând pentru aristocraţie în stilul profan yamato-e. El a însemnat o ultimă înflorire a şcolii Tosa pe care războaiele secolului al XVI-lea au secătuit-o de inspiraţie. Tosa Mitsunobu, curtean abil, a reuşit să se pună nu numai în slujba curţii imperiale ci şi în aceea a shōgunului Ashikaga.

În declin evident s-a aflat pictura budistă tradiţională, deşi încă se mai realizează ici şi colo mandale Shingon sau imagini ale lui Amida raigō.

În scurta perioadă istorică Momoyama (1573-1615), de nici o generaţie, activitatea artistică a fost foarte productivă. Era un început de epocă modernă pentru Japonia, în sfârşit reunificată, intrată în contact cu civilizaţia europeană (portughezi, spanioli, preoţi creştini, negustori etc.) şi gata să absoarbă noile influenţe. În acea perioadă s-a născut şi un nou public pentru produsul artistic, provenit din rândul armatorilor, al negustorilor, mai doritori de o pictură cât mai simplă, decorativă, anecdotică, decât de una încărcată de aluzii literare sau religioase. S-a pictat în culori dar şi în tuş. Notabil este pictorul Hasegawa Tōhaku (1539-1610) care se socotea adept al lui Sesshū dar îşi recunoştea şi influenţele marelui pictor chinez din veacul al XIII-lea Muki (în japoneză, Mokkei). De la el s-a păstrat un paravan pliant intitulat „Pinii". Peisajele sale, pline de emoţie sinceră, aveau un caracter viril, datorită tehnicii aplicării penelului.

Preponderentă în pictură a fost preocuparea pentru înfrumuseţarea decorativă a paravanelor culisante, a acelor panouri din lemn care slujeau drept uşi sau chiar pereţi. Pictura aceasta purta numele *shōheki-ga* cu sensul aproximativ de „pictură împărţită".

Şcoala Kanō, ca cea mai însemnată, a încercat să înglobeze în stilul ei atât cromatica bogată cât şi linia viguroasă, îndrăzneaţă, a desenului, a intenţionat să combine culoarea din maniera yamato-e cu stilul compoziţional al suiboku-ga. Printre temele preferate de şcoala Kanō a fost aceea a florilor şi păsărilor.

Picturile decorative ale pereţilor din castelele vremii (Azuchi, Ōsaka sau palatul Jurakudai) au fost realizat de artiştii cei mai înzestraţi, printre care Kanō Eitoku (1543-1590), nepot al lui Hideyori, care a fost al doilea fiu al lui Motonobu. Capodopere cam de aceeaşi valoare au mai fost picturile murale de la templul Chisaku-in. Acelaşi Eitoku a pictat pe la anul 1574 panoul intitulat Rakuchū Rakugaizu („Privelişti din jurul oraşului Kyōto") în care, de fapt, ilustrează viaţa oamenilor

de rând. Şi alte picturi ale vremii reproduc imagini ale vieţii libere şi comode de la oraş, distracţiile, divertismentele obişnuite desfăşurate mai ales în aer liber. Abia în prima parte a perioadei Edo, subiectele picturilor vor aborda viaţa de interior. Eitoku, reprezentant al unei maniere noi de *fusuma*, pictează flori, lei fantezişti (*karashishi*), panouri simple cu decoraţii arboricole, în culori puternice şi sobre. Fratele lui Eitoku, Kanō Naganobu, a pictat, la rândul său, izbutite plimbări sub cireşii înfloriţi (aşa-numitele *hanami*), iar Kanō Naizen, sărbătorile faimoase din anul 1604 închinate memoriei lui Hideyoshi. Un alt pictor decorativ important a fost Kanō Sanraku (1559-1635), adept al laviului monocrom dar practicant şi al culorilor. La Daikaku-ji din Kyōto se află un paravan pictat de el cu păsări, pini, arbori înfloriţi, totul pe un fond auriu. A fost un precursor al manierei care se va dezvolta în secolul al XVII-lea, odată cu Sotatsu şi Korin.

Imaginile europenilor nu au scăpat pictorilor niponi. Ei îi pictează, deci, pe negustorii şi mateloţii portughezi sau spanioli porecliţi *namban*, adică „barbarii din sud", debarcând din corăbiile lor mari şi negre sau înşiraţi în cortegiu în drum spre misiunea catolică din Kyūshū. Japonezii îi socoteau exotici pe străini datorită îmbrăcămintei, obiceiurilor şi înălţimii ieşite din comun care îi făceau oarecum groteşti. Observaţia japonezilor la adresa primilor europeni văzuţi era în pictură plină de vervă şi nu prea binevoitoare.

Pictura perioadei Momoyama, datorită diversificării sale extreme, ca tehnică şi tematică, a fost o artă îndrăzneaţă şi strălucitoare. Începuturile perioadei Edo, secolul al XVII-lea, găseşte Japonia sub aceleaşi influenţe artistice. Tradiţia Momoyama se păstrează cu anumite corective în sensul că arta devine ceva mai academică şi chiar mai săracă datorită împrejurărilor politice (atmosfera politică represivă a shōgunatului Tokugawa de început). Contactul cu lumea din afară, însă, devine tot mai amplu până ce măsurile „protecţioniste" intervin cu brutalitate. Astfel, creştinismul este interzis, punctele de interferenţă cu exteriorul se restrâng la minimum. Doar portul Nagasaki rămâne să facă schimburi comerciale sporadice cu europenii şi chinezii. În ciuda restricţiilor, intelectualitatea japoneză, avidă de cunoaştere, de nou, reuşeşte să obţină uneori informaţii din afară. Efectul izolării de lume se va face simţit tot mai mult aşa încât epoca Edo va însemna o întoarcere a Japoniei spre sine. Perioada Edo se va caracteriza prin cea mai evidentă „japonizare" a societăţii nipone, din câte perioade a avut istoria ţării până la ea. Consecinţa firească va fi aceea că în cele două secole şi jumătate cât a cuprins perioada Edo, arta japoneză va atinge performanţe remarcabile în privinţa caracterului ei autohton. Pictura, mai ales, se va afirma şi va fi mai cunoscută pentru prima oară în altă parte a lumii. De altfel, muzeele marilor capitale posedă opere plastice japoneze provenind în majoritatea lor din perioada Edo. Pictura a cunoscut o înflorire fără precedent şi a făcut un salt valoric simultan pe toate planurile. Toate şcolile de pictură şi-au împlinit năzuinţele tehnice şi au dat la iveală capodopere. Dacă ar fi să facem o statistică, ceea ce este practic imposibil la ora actuală, datorită răspândirii, adică „împrăştierii" picturilor japoneze în lumea întreagă, am constata, credem, că dintre toate tipurile de pictură, cele mai multe au fost kakemonourile. Aceasta nu înseamnă că şi alte modalităţi de pictură nu au fost practicate îndestulător. Au fost pictate rulouri orizontale (*maki-mono*), file de album, evantaie, pereţi şi paravane.

Şcoala Kanō şi-a continuat tradiţionala „pictură a literaţilor" numită *bunjinga* după ce l-a avut printre maeştrii săi pe un Sesshū.

Cu toate acestea, critica plastică japoneză de astăzi consideră că altă şcoală a fost mai importantă şi mai creatoare, mai adevărată în reflectarea sensibilităţii japoneze, momentul culminant al stilului decorativ nipon, şi anume şcoala Sōtatsu-Kōrin. Această şcoală a avut ca înaintaşi pe Sōtatsu (1576-1643) şi pe discipolul său Kōrin (1658-1716). Ca justificare pentru preferinţele lor, criticii niponi aduc argumentul manierei de lucru a acestor doi maeştri amintiţi mai sus. Ei au lucrat în spiritul străvechii perioade Heian, adică au practicat pictura yamato-e şi s-au inspirat din pictura paravanelor realizate în perioada Momoyama când modelele colorate şi formele decorative purtau o amprentă apăsat autohtonă, la fel peisajele sau temele extrase din literatura japoneză a aceloraşi panouri. Cu toate acestea, pictura şcolii Sōtatsu-Kōrin, în contrast cu cea a perioadei Momoyama, este mai puţin îndrăzneaţă, cu o sensibilitate mai săracă, deşi e mai subtilă şi mai elegantă. Celebre au rămas, de pildă, panourile pliante pictate de Tawaraya Sōtatsu, intitulate „Genji monogatari", „Dansul Bugaku" şi „Zeul vântului şi al tunetului", iar din opera lui Ogata Kōrin, paravanul „Stânjenei şi flori albe şi roşii de cireş", alcătuit din şase părţi, precum şi o pictură în culori pe hârtie aurită aflată la muzeul Nezu din Tōkyō. La Muzeul de artă din Cleveland se află un kakemono pe hârtie al lui Sōtatsu care îl reprezintă pe preotul Choka stând într-un pom.

De amintit ar fi că Tawaraya Sōtatsu, în colaborare cu prietenul său Honami Kōetsu, pictează rulouri în care scrisul, textul caligrafiat în *kana* pare a fi elementul principal în timp ce pictura în laviu (plante, animale etc.) nu face decât oficiul de însoţitor în planul secund al operei. Un exemplu este ruloul *Ise monogatari*. Pe de altă parte, Ogata Kōrin se dovedeşte un inovator al amestecurilor de cerneluri, al întrepătrunderii sau alunecării de mare efect al negrului încă umed în ocru sau în verde. Şi fratele său, Ogata Kenzan (1663- 1743) îl imită în ceea ce pictează, dar se afirmă şi ca ceramist, îndeletnicire în care a reuşit să facă simbioza între vechiul Seto japonez şi porţelanurile chineze Ming. Kenzan are un celebru „Coş cu flori" pictat, aflat în colecţia Matsunaga. Ultimul mare maestru al şcolii Sōtatsu-Kōrin a fost Hoitsu (1779-1828). El a pictat paravane cu zei ai vântului şi ai furtunii imitându-l pe Sōtatsu, dar i-au plăcut ierburile care năpădesc malurile râurilor şi le-a redat pe un fond argintiu.

Pictura şcolii Kanō a fost pusă în slujba shōgunilor Tokugawa şi mai apoi în cea a curţii imperiale de la Kyōto. Printre marii ei pictori, în perioada Edo s-au afirmat fraţii Kanō. Patru generaţii ale familiei, pornind de la Kanō Motonobu încolo, îi găseşte pe trei fraţi pictori înfiinţându-şi fiecare atelierul său separat la Edo. Kanō Tan-yu (1602-1674) lucrează laviuri (paravane, fusuma etc.) cu subiecte chineze, imagini ale câte unui Bodhisattva în manieră zen, uriaşe decoraţii murale în culori sobre pe fond auriu, în spirit conservator şi academist. Panourile de la Nanzen-ji reprezentând tigri şi bambuşi, epuizează modalităţile de combinare a fondului auriu cu culorile cele mai diverse. Se ştie că simbolul favorit al samurailor pentru a exprima forţa şi rezistenţa (tigrul şi bambusul), adică acela care traduce bine ideea „îl îndoi dar nu-l rupi", se justifică perfect pentru a fi ales ca temă de pictură a perioadelor Momoyama şi Edo. Al doilea frate, Kanō Tsunenobu, deşi foarte fecund, nu a lăsat decât laviuri fade. Al treilea, în schimb, Kanō Einō a fost apreciat mai mult pentru că a scris o istorie a pictorilor japonezi. Cel mai bun discipol al lui Kanō Tan-yū a fost Kusumi Morikage (secolul al XVII-lea). El s-a făcut remarcat prin opere pline de gingăşie, pictate nu cu personaje tipic japoneze ci cu siluete în stil chinezesc. Şcoala Kanō a mai avut în secolul al XVII-lea

un atelier la Kyōto unde s-au afirmat Sanraku (vezi mai sus) şi fiul său Sansetsu. Nu trebuie să credem că reprezentanţii şcolii Kanō s-au manifestat printr-un stil bine conturat, dimpotrivă, au fost eclectici, au pictat în maniere variate, izvorâte atât din sursele chineze cât şi japoneze. Au avut o preferinţă pentru stilul picturii chineze în tuş, mai cu seamă după faimoasa pictură a dinastiei Song, cu încercări, uneori izbutite, de japonizare. Influenţa picturii dinastiei chineze Ming şi-a făcut şi ea cunoscută prezenţa în operele şcolii Kanō. Majoritatea reprezentanţilor şcolii s-au rezumat la a fi interpreţii fideli ai stilului mai colorat, mai decorativ al picturii din perioada Momoyama, cea cu reuşite incontestabile în decorarea paravanelor.

În mare declin, cu rol destul de şters în toată perioada Edo, s-a dovedit a fi şcoala Tosa. Adepţii ei s-au rezumat la pastişarea stilului realist chinez fără a izbuti ceva în plus. Abia spre sfârşitul perioadei Edo, când pe plan politic s-a făcut simţită mişcarea în vederea restauraţiei imperiale, şcoala Tosa a încercat o revitalizare a activităţii ei reluând pictura veche, în manieră yamato-e, a perioadei Heian. Tematica literaturii clasice, coloritul bogat, folosirea auriului... iată caracteristici demne de remarcat. Ca nume, de reţinut ar fi Mitsuoki în secolul al XVII-lea şi fratele său Hiromichi, autor al ruloului „Heiji monogatari".

Pentru gustul orăşenilor în plină ascensiune, pentru negustorii bogaţi din Ōsaka, mai ales, s-a găsit o şcoală de pictură care să le satisfacă exigenţele. Ne referim la şcoala Ōkyō, după numele maestrului fondator (Maruyama Ōkyō din secolul al XIX-lea). Stilul acestei şcoli s-a născut dintr-un amestec de însuşiri împrumutate, cum ar fi, de pildă, caracterul decorativ al picturii japoneze în general, realismul minuţios venit din surse chineze, dar şi influenţe din gravurile olandeze care începuseră a pătrunde prin portul Nagasaki. Câmpul de activitate al şcolii Ōkyō a fost pictura paravanelor realizate cu grija pentru amănuntul decorativ. Maruyama Ōkyō a pictat pereţii mănăstirilor din regiunea Kamigata (cuprinde oraşele Kyōto, Nara şi Ōsaka), dar a recurs la o manieră mai realistă şi a descris scene simple din viaţa obişnuită. Linia naturalistă a picturii lui Ōkyō va fi adoptată de Mori Sosen care se va specializa în redarea animalelor. A devenit cel mai mare pictor de maimuţe şi de cerbi.

Opusă şcolii Kanō a mai fost şi şcoala Matsumura Goshun, după pictorul prieten şi elev al lui Ōkyō, care a încercat zugrăvirea mai realistă a naturii. De o virtuozitate remarcabilă, Matsumura Goshun reuşeşte să adune în jurul său câţiva elevi şi să înfiinţeze şcoala de pe Strada a Patra (*shijōha*) unde va îmbina stilurile Kanō, Tosa, ukiyo-e, Bunjinga, cu cel decorativ chinez şi cu puţin din Kōrin. Rezultatul, o artă de slabă calitate, rece şi convenţională, cu roade submediocre în arta perioadei Meiji de mai târziu.

A existat şi o şcoală de pictură în stil occidental, fondată la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XlX-lea, dovadă că pictura în ulei dar şi gravura olandeză sau italiană i-au tentat pe japonezi. Printre pictorii acestei şcoli ar fi de menţionat Shiba Kōkan, un protejat al lui Hiraga Gennai care a activat la Nagasaki.

Cea mai pronunţată prezenţă a picturii de inspiraţie chineză a perioadei Edo aparţine şcolii bunjin-ga. Termenul bunjin-ga este echivalentul japonez al expresiei chineze Wen-jen-hua, tradusă prin „şcoala de pictură a literaţilor"; şcoala a mai fost supranumită şi „pictura din sud" (Nanhua sau Nanga). Explicaţia aşezării ei pe pământul nipon stă în aceea că după anul 1644 China a căzut sub

stăpânirea dinastiei manciuriene Ching, moment în care un număr de chinezi s-au refugiat în Japonia şi au adus cu ei picturile sau cărţile ilustrate preferate. Excentrică, la fel ca pictura chineză Ching, folosind precepte de filozofie confuciană, sau ilustrând subiecte literare chineze, pictura acestei şcoli a alunecat în portretizarea unei lumi abstracte, rod al imaginaţiei şi nicidecum inspirată din realitatea obiectivă. Ca tehnică, accentul s-a pus pe valoarea definitorie a liniei şi pe forţa de sugestie a trăsăturii de penel, cu o mai zgârcită folosire a culorii. Cei mai reprezentativi artişti ai şcolii au fost pictorii Ike no Taiga (1723-1776) şi Uragami Gyokudō (1745-1820). Ei atestă, de fapt, prezenţa tradiţiei chineze în pictura japoneză a epocii. Alţi pictori vestiţi ai şcolii bunjin-ga au fost Yosa Buson (1716-1783), rămas nemuritor prin haiku-urile sale, Aoki Mokubei, Tanomura Chikuden, Tani Bunchō, Watanabe Kazan, călugărul zen Sengai (1750-1837) şi Tomioka Tessai (1836-1924). Toţi au fost influenţaţi de pictura chineză a dinastiei Ming şi Ching, rafinată, intelectuală şi sensibilă dar parazitată de un oarecare manierism. Gyokudō, cel mai dramatic şi mai sumbru din grupul nanga, are un kakemono celebru, aflat în colecţia lui Yasunari Kawabata, care redă norii îngheţaţi ce răspândesc pulberea de zăpadă. Ike no Taiga, pictorul nanga cu nota cea mai îndrăzneaţă, luminoasă şi aeriană, are un rulou fascinant intitulat „Peisaj cu ninsoare de noapte" care se află în colecţia Kinta Muto din Kobe.

O contribuţie la istoria artei a picturii japoneze, la îmbogăţirea lumii estetice printr-un stil propriu, inconfundabil, a fost aşa-numita şcoală *ukiyo-e*. Termenul *ukiyo* are semnificaţia „lumii plutitoare". El ilustrează viaţa obişnuită, de toate zilele, a oamenilor de rând, a lumii trecătoare, flotante, efemere, schimbătoare. Este greu de găsit echivalentul lingvistic cel mai adecvat pentru noţiunea de *ukiyo-e*. Ideogramele componente exprimă pentru *uki-yo*, cum am spus mai sus, înţelesul de „această lume", „viaţa" trecătoare (pe pământ) iar e înseamnă pictură. Cu alte cuvinte, *ukiyo-e* nu este altceva decât pictura lumii existente. Termenul subliniază inspiraţia din real, iar pictura aceasta se adresa unui public nou, apărut după ieşirea din evul mediu, un public format din oameni doritori să petreacă, să se distreze, să se bucure de frumuseţile vieţii, de plăcerile oferite de casele de geisha, de teatrul Kabuki sau de strada propriu-zisă.

Deşi la început *ukiyo-e* a însemnat un gen de pictură, astăzi termenul s-a restrâns pentru şcoala de gravură în lemn care a devenit, mai ales în Occident, mult mai cunoscută şi mai populară decât oricare altă artă japoneză. Pentru japonezi, stampele tipărite după gravarea desenelor pe blocuri de lemn, nu erau socotite nişte opere de artă ci simple imagini menite să satisfacă gustul vulgului, mai degrabă nişte produse artizanale, meşteşugăreşti. Revelaţia în faţa frumuseţii stampelor, a valorii lor estetice şi a mesajului cu totul şi cu totul original, aparţinând unei lumi nu numai exotice dar şi aproape necunoscute, au avut-o la început europenii (francezii) şi mai apoi americanii. Abia mai târziu, după ce stampa japoneză a cucerit celebritatea universală, critica japoneză a reconsiderat contribuţia şcolii ukiyo-e şi i-a recunoscut valoarea reală. Produsele gravurii în lemn nu au mai fost socotite o artă nesemnificativă şi vulgară care servea doar la ilustrarea lumii trecătoare a plăcerilor epidermice şi nici net inferioară picturii care definea gândirea budistă sau învăţătura confuciană aparţinând altor şcoli de pictură.

Europa, pe la mijlocul secolului al XlX-lea, a luat contact cu primele stampe nipone şi artiştii grupării impresioniste ca Degas, Manet, Monet şi Whistler, ca şi cei post-impresionişti ca Toulouse-

Lautrec, Van Gogh şi Gauguin au fost cuceriţi de virtuţile acestei arte surprinzătoare prin frumuseţea şi calitatea liniei, a desenului, prin exotismul combinării culorilor. Impactul stampei japoneze asupra lumii artistice a fost excepţional. Pictorii menţionaţi, dar nu numai ei, au fost atraşi şi s-au lăsat influenţaţi de artiştii japonezi iar arta, în general, a avut de câştigat. De altfel, voga lucrurilor japoneze a cuprins cu repeziciune Europa şi America. Toţi erau grăbiţi să achiziţioneze cu o înverşunare nemaiîntâlnită până atunci obiecte de artă şi mai ales stampe. Astăzi, unele din cele mai bogate şi mai frumoase colecţii de asemenea opere se află în Occident. În timp ce japonezii tipăreau stampele şi le vindeau pentru publicul lor la preţuri derizorii, ba dacă e să dăm crezare unor relatări din epocă, ei mai foloseau hârtia imprimată chiar pentru împachetat, ca orice hârtie ordinară de jurnal, în Europa cota valorică a stampelor a crescut necontenit.

Începuturile şcolii ukiyo-e au fost înregistrate încă din secolul al XVII-lea prin gravurile în lemn semnate de maestrul Hishikawa Moronobu (1618-1694), prin anul 1681 şi a încă altor trei artişti ai şcolii Kanō: Nishikawa Sukenobu (1671-1751), ilustrator rafinat şi elegant al portretelor de femei frumoase, Miyagawa Chōshun (1683-1753) şi Okumura Masanobu (1686-1764). Cu toate acestea, paternitatea ukiyo-e-ului a fost atribuită, după unele păreri, lui Iwasa Matabei sau Shōi, mort în anul 1650, care a rămas, pentru istoria artei japoneze, un personaj destul de enigmatic. Ceea ce s-a păstrat de la el, puţinele opere certe, exprimă tendinţe contradictorii, fie de imitare a lui Leang Kai, fie de practicare a ukiyo-e-ului într-o formulă de miniaturi rafinate, puriste, delicate. Cert este că a pictat paravanul format din şapte panouri numite „Mikone Byobu" în care apar pentru prima oară bărbaţi, femei şi copii în înfăţişarea lor obişnuită a vieţii cotidiene.

Gravurile înlocuiau pictura rulourilor. O raţiune de ordin economic, gravurile fiind cu mult mai ieftine decât sulurile pictate şi deci şi mai accesibile marelui public, a încurajat practicarea noii îndeletniciri. Ukiyo-e s-a dovedit cu adevărat o artă populară. Pentru cucerirea publicului, lucrările erau concepute cu inteligenţă şi rafinament. Stampa (*changa)* era executată pe hârtie fină şi poroasă sau pe mătase ceva mai grosolană decât aceea a picturii clasice, pentru a se putea obţine un fel de relief al culorilor. Moronobu, după ce şi-a ales subiecte pentru gravurile sale din lumea femeilor frumoase, a vieţii vesele din cartierul Yoshiwara sau a luptelor *sumo*, a realizat pe aceleaşi teme desene şi picturi pentru cărţile ilustrate (aşa-numitele *ukiyo-zōshi). Moronobu* s-a rezumat doar la desenele în alb şi negru. Aceste prime imprimări în alb-negru se numeau *sumi-e* sau *sumi-zuri-e*. Aproape imediat după succesele lui, a intervenit o inovaţie care a permis folosirea unor culori în plus, câte una, câte două sau mai multe, după gravarea atâtor plăci de lemn câte culori urmau să fie aplicate. Gravurile în alb-negru erau adesea îmbogăţite prin culori adăugate cu pensula, situaţie existentă până la inovaţia imprimării directe. Ordinea apariţiei altor culori în gravuri a fost următoarea: roşu, roşul de plumb, *tan-e*, roşul purpuriu, *beni-e*, galben, violet şi verde. Gravura realizată prin imprimarea mai multor culori, lansată în 1764, s-a numit *nishiki-e*. Okumura Masanobu (1686-1769) a avut ideea să adauge clei tuşului de China, ceea ce a dat contururilor corpurilor o mai mare profunzime.

Realizarea gravurilor era o muncă la care participau patru persoane, o colaborare complexă, de aleasă îndemânare. O mică paranteză se impune pentru a preciza că procedeul gravurii, de origine chineză, era cunoscut de multă vreme. Încă din anul 764, sub domnia împărătesei Kōken se realizau

plăci gravate în lemn sau cupru pentru a se reproduce textele rugăciunilor şi imaginile budiste care se depuneau la temple sub formă de ofrande. Aşadar, la realizarea unei stampe contribuiau patru factori. Mai întâi de toate era necesar un editor. El finanţa întreprinderea şi de obicei alegea şi subiectele pentru viitoarele gravuri. Subiectele, solicitate de marele public, au avut pe rând voga lor. La început, tema favorită era ilustrarea frumoaselor curtezane din cartierul Yoshiwara al oraşului Edo, a locatarelor aşa-numitelor „case verzi". Ulterior, fascinaţia teatrului Kabuki a impus subiecte din scenele pieselor respective sau chipuri de actori vestiţi. Mai târziu, peisajul a devenit mai popular şi atunci s-au realizat celebrele vederi ale oraşului Edo, ale drumurilor faimoase ori ale muntelui sacru Fuji. Un al doilea factor în producerea gravurilor era artistul desenator. Desenul său era preluat de gravor, acesta scobea în blocul de lemn imaginea primită de la pictor şi transmitea ultimului meseriaş, tipograful, placa finită. Se înţelege de la sine că atât gravorul cât şi tipograful erau adevăraţi artişti deşi doar nişte meseriaşi, cei mai mulţi excelenţi în meşteşugul lor. Pe scurt, gravura se năştea astfel: desenul original era trasat pe o hârtie subţire şi translucidă care se lipea cu faţa pe un bloc din lemn de cireş sau merişor. Foaia era subţiată treptat prin răzuire până când cel mai mic detaliu al desenului devenea vizibil. Stratul extrem de subţire care rămânea era uns cu o peliculă de ulei. Urma lucrul gravorului. Acesta inciza contururile desenului cu cuţitul, iar unde era necesar, cu o scoabă elimina surplusul de lemn, respectiv spaţiile dintre trăsăturile desenului. Planşa rezultată era spălată. Tipograful aplica tuşul negru sau colorat cu ajutorul unei pensule speciale. În final, imprimarea se realiza prin presiunea exercitată de un disc turtit. Numărul de copii de pe o placă gravată putea să fie foarte mare. Se pare că Hiroshige mergea până la 10.000 dar adeseori, se recurgea la alt bloc de lemn pentru celelalte ediţii ale aceleiaşi gravuri. Stampele originale, pentru un ochi cunoscător, se pot distinge foarte bine de copiile ulterioare. Calitatea ultimelor tipărite, chiar cu blocul de lemn original, avea de suferit din pricina tocirii plăcii. O întreagă gamă valorică sau calitativă a gravurilor se desfăşura astfel în comerţul înfloritor al noii arte.

Primul artist care şi-a dat seama că pictura ukiyo-e este o artă aparte, cu particularitate distinctă, a fost Okumura Masanobu. În secolul al XVIII-lea, printre artiştii cei mai timpurii care s-au remarcat, îl menţionăm pe Kaigetsudo. Un alt nume de referinţă a fost Suzuki Harunobu (1725-1770). Lui i se datorează dezvoltarea tipăriturilor colorate, din păcate însă cariera lui a fost meteorică, de numai 8 ani. O altă celebritate a fost Kitagawa Utamaro (1753-1806), rămas faimos prin portretele de geisha şi de curtezane. Pictura frumuseţii feminine s-a numit *bijin-ga*. Utamaro a fost protejat de Kitagawa Karamaro şi elev al pictorului de ukiyo-e, cu temperament romantic, pe nume Toriyama Sekien. Utamaro publică în 1788 un minunat album în culori intitulat „Insecte alese", apoi peisajele cu zăpadă „Lumea argintie", dar consacrarea i-a adus-o zugrăvirea frumuseţii feminine. Portretele de femei ale lui Utamaro erau rafinate, de o subţirime aproape imaterială cu capul înclinat, cu ochii alungiţi, migdalaţi, cu coafuri uriaşe, gâturi uimitor de subţiri, figuri enigmatice învăluite în draperii fluturânde. Utamaro a ştiut să atribuie culorii negre o nebănuită frumuseţe. El a fost şi un pictor al păsărilor, insectelor şi al cochiliilor dar, în egală măsură, al truditorilor, al curtezanelor cu înfăţişare de prinţese ori al femeilor înnobilate de maternitate. Nu i-au fost străine legendele nipone atât de familiare oamenilor. *Ţelul* său a fost acela de a înfăţişa frumuseţea figurii dar şi a costumului, de a sonda lumea exterioară a femeii şi de a-i descifra psihologia. Curiozitatea şi forţa sa de creaţie au

rămas uimitoare. În 1795 îi apar două serii strălucite, Yamauba şi Kintoki, apoi o cunoscută suită intitulată „Douăsprezece ore ale caselor verzi". Îndrăzneala de a-l fi desenat pe shōgunul Toyotomi Hideyoshi împreună cu cele cinci concubine ale sale îi aduce condamnarea la închisoare şi amendă grea, de unde i se va trage şi sfârşitul. „Biografia" lui Utamaro, pe scurt, s-ar putea nota astfel: se naşte în 1753 sau 1754 la Kawagae în provincia Musashi, dar familia se stabileşte aproape imediat la Edo. În 1760 devine ucenic al lui Toriyama Sekien. În 1770 îi avea drept colegi la şcoala lui Sekien pe Eihosai, Choki şi Torii Kiyonaga. În acelaşi an, editorul Tsutaya Juzaburo îl lansează în pictura de gen *bijin-ga*. În 1775 realizează coperta pentru scenariul unei piese Kabuki. Din 1779 începe să semneze „Utamaro". În 1780 ilustrează două nuvele ale lui Nishimura Yohachi. În 1786 publică „Obiceiuri de Anul Nou", iar în 1788 „Cartea insectelor" şi „Cartea păsărilor". Tot atunci, după moartea lui Sekien îşi deschide propria şcoală numită Kitagawa. În 1790 publică „Lumea de argint"şi stabileşte definitiv tipul său de femeie. Mai publică în 1804 în două volume „Anuarul caselor verzi", iar în 1806 moare.

Atât Harunobu cât şi Utamaro au fost activi în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Eleganţa şi frumuseţea femeilor din operele lor sunt o sărbătoare şi o bucurie permanentă a ochiului. Ele ne emoţionează astăzi cu aceeaşi putere ca şi la vremea când au fost create.

Harunobu a desenat şi albume erotice. Pentru stampe, şi-a ales un format favorit numit *chūban*, cu dimensiunile 27 cm şi 22 cm. Subiectele lui au fost întotdeauna picante, graţioase sau umoristice; decorul, mereu simplu, se înfăţişa ca un colţ de grădină sau un interior.

Imitând tehnica lui Harunobu, Katsukawa Shunshō (1726-1792) şi Ippitsusai Bunchō (1725-1794) creează împreună pe la anul 1770 genul portretului de actor (*nigao-e*). Prietenul şi colaboratorul lui Harunobu, Koryūsai, egal poate ca talent, a continuat să diversifice stampa după dispariţia primului. Printre altele, a adoptat formatul numit *ōban* de 38 cm/27 cm, a excelat în compoziţiile *hashi rakake*, acele gravuri înalte şi înguste de 70 cm/15 cm, tocmai potrivite pentru a fi montate drept kakemono şi atârnate în interioarele caselor.

Katsukawa Shunshō a avut meritul de a fi dezvoltat portretul anecdotic şi de a fi integrat peisajul în subiectul de portret. O inovaţie în arta portretului a realizat-o Shunshō atunci când chipul nu a mai înfăţişat personajul vreunei piese ci chiar pe actorul real. Evenimentul a făcut senzaţie şi a marcat momentul creării adevăratului portret de actor. Elevi ai lui Shunshō au fost Shunkō, Shunjō, Shunei şi Shunrō (viitorul Hokusai). În 1780 Shunshō îi acordă lui Hokusai diploma de meseriaş.

Pictorii din familia Torii s-au dedicat desenării lumii din teatrul tradiţional Kabuki, în special de actori, interpretând diferite roluri. Vestiţi au fost Torii Kiyomoto şi Torii Kiyōnobu (1664-1729). Ei au adus o contribuţie importantă la dezvoltarea ramurei ukiyo-e-ului numită *yakusha-e*, a portretului de actor. A fost neîndoielnic faptul că această pictură a stimulat dezvoltarea teatrului Kabuki pentru că a câştigat publicul şi prin alte argumente decât cel al scenei. Kiyōnobu, fiu de actor, după anul 1687 a început să deseneze afişe de teatru într-un stil dinamic. Mai apoi gravează imagini ale actorilor bărbaţi (după anul 1629, femeile nu au mai avut permisiunea să urce pe scenă) în rolurile lor cele mai izbutite. Stampe cu subiecte din teatru au mai realizat şi urmaşii lui Kiyōnobu şi anume, un prim Kiyomasu, un al doilea Kiyōnobu şi un al doilea Kiyomasu. Între anii 1730 şi 1750, stampa capătă o strălucire extraordinară. Editorul Okumura Masanobu îi determină pe pictori să lărgească

tematica şi să abordeze subiecte anecdotice, legendare sau de actualitate. Tot el perfecţionează tehnica stampei. *Tan-e* este îmbogăţit cu pulbere aurie iar negrul e combinat cu vernilul, rezultând aşa-numita *urushi-e*. Stampele imprimate în trei culori se numesc *beni-e*. Intervine şi o standardizare a formatului dimensiunilor stmapei. Tipul *hoso-e* are 16 cm/30 cm.

Din familia Torii, un maestru al frumuseţii feminine în portret a fost Kiyonaga. Pe de altă parte, portrete de actori Kabuki au mai realizat şi alţi pictori, nu numai cei din familia Torii. Un exemplu vestit este Tōshūsai Sharaku. Pe la 1794, el acorda o mare importanţă chipului omenesc. În mai puţin de un an, Sharaku semnează 135 de stampe publicate de editorul Tsutaya Yūsaburō, prieten al lui Utamaro, după care dispare pentru totdeauna în chip enigmatic. Portretele sale sunt capodopere de concizie, de forţă decorativă şi pătrundere a psihologiei personajului ales. Mai pot fi citaţi o sumedenie de alţi pictori de mai mică însemnătate, cum ar fi Hosota Eishi care a renovat formula lui Kiyonaga, schimbând coloritul cu tonuri reci al acestuia în nuanţe de galben-verde sau galben-muştar, sau Nagayoshi Chōki care a mai semnat Shikō, Kitao Masanobu (în acelaşi timp şi scriitor umorist), Masayoshi (născut în anul 1761), Masahiro etc.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, chipul omenesc începe să dispară dintre subiectele gravurii şi este înlocuit cu *peisajul* japonez sau cu scene mai complexe din viaţa obişnuită.

Activi în prima parte a secolului al XIX-lea au fost doi artişti celebri, reprezentanţi de seamă ai artei universale, Katsushita Hokusai (1760-1849) şi Andō Hiroshige (1797-1858). Se poate considera că moartea lui Hiroshige a marcat sfârşitul marii perioade a ukiyo-e-ului.

Cei doi artişti au fost de o productivitate ieşită din comun. Se pare că Hokusai ar fi realizat în viaţa sa destul de lungă peste 35.000 de desene iar Hiroshige ar fi făcut mai bine de 5.000 de gravuri. Subiectele lor s-au inspirat din viaţa oamenilor de rând sau au elogiat frumuseţea peisajelor ţării. Dintre operele lui Hokusai, cele mai de seamă sunt probabil cele care alcătuiesc „36 de privelişti ale muntelui Fuji", atât prin varietatea de abordare, ca unghi de privire a muntelui, ca moment al zilei sau anotimp al anului, cât şi prin forţa de sugestie a esenţialului. Hiroshige a rămas reprezentativ prin „Cele 53 de etape ale rutei Tokaido" din 1833. Cele două serii pomenite mai sus rezumă apogeul stampei japoneze. Hokusai s-a impus prin simţul deosebit pentru desenul decorativ şi pentru portretizarea plină de viaţă a omului de rând, iar Hiroshige a fost neîntrecut în exprimarea magistrală a stărilor sufleteşti ca şi a atmosferei unui tablou. Peisajele lui, în care tot ce are mai caracteristic Japonia, relieful, ceţurile, pinii, munţii etc., trăiesc în eternitate prin exprimarea nu numai frumoasă, dar şi neîntrecut de sugestivă.

Katsushika Hokusai a fost al treilea fiu al lui Kawamura Ichiroemu, supranumit Bunsei, dar a fost adoptat în 1764, la vârsta de 4 ani, de fabricantul de oglinzi Nakajino Ise. După 15 ani, devine elev al lui Katsukawa Shunshō, dar, împins de curiozitate şi dorinţa de cunoaştere, îndrăzneşte să viziteze un atelier al şcolii Kanō ceea ce îi atrage eliminarea din propriul atelier. Pentru că devine elev al lui Tawaraya Sōri, va semna o vreme Hishikawa Sōri.

În felul acesta începe lunga serie a semnăturilor şi pseudonimelor viitorului maestru. Reuşea să-şi câştige existenţa cu ilustraţii, felicitări şi cărţi de amintire **(***surimono***),** aşa cum învăţase de la primul său dascăl. Sub numele Totsuzo semnează câteva imagini pentru romanul *Muzicanta Koshi* al lui Sancho. Lucrează şi alte gravuri pentru nişte cărţulii populare numite *kibiyoshi***,** sau face portrete

de actori kabuki. Deloc conformist, în anul 1788 publică o *Suită olandeză*, cu peisaje din Edo în care, glumind, imită gravura europeană. Mai mult rău decât bine, trăieşte de azi pe mâine lucrând pentru alţii, semnând pentru alţii. Ilustrează cărţi ale scriitorului Bakin, unul din bunii săi prieteni. În 1796 se lasă influenţat de pictura occidentală şi în „Cele 12 privelişti ale lacului Biwa" foloseşte perspectiva, neobişnuită în pictura extrem-orientală. În 1798 semnează pentru prima oară *Hokusai*. Un prim succes mai consistent au fost cele câteva albume cu subiectul „peisaje de pe drumul Tōkai" (drumul faimos care începe de la Edo). Anul 1804 a fost rodnic pentru artist: el dă la iveală „Cele 12 luni ale anului", începe seria „Munţi şi dealuri", ilustrează romane, continuă să deseneze surimono-uri, pictează un portret mare al lui Dharma.

Între 1813 şi 1817 va publica primul volum de desene din seria de 15 *manga*. 13 din ele se vor tipări în timpul vieţii iar celelalte post-mortem. În 1819 începe să publice „Cele 36 de imagini ale muntelui Fuji" iar succesul îl determină să tragă mai multe tiraje cu coloritul schimbat, dovedind că culoarea nu trăieşte prin ea însăşi ci lumina o creează. În acelaşi an publică metoda sa de desen intitulată Hokusai Gashiki. Între 1823 şi 1829 publică albumele „Desene dintr-o singură trăsătură de penel" şi „Poduri celebre". Un alt album de mai târziu, din 1834, intitulat „Cele 100 de imagini ale muntelui Fuji" realizat în negru şi două nuanţe de gri foarte fin, definesc arta minunată a lui Hokusai, în deplină înflorire a maturităţii sale. Aici îşi fac loc ingenioasele dezvoltări ale formelor infinit variate ale naturii, dinamismul care subliniază valoarea mişcării şi umorul său capricios. Alte opere ale maestrului (de fapt, ar trebui citate în întregime) au fost marea serie în culori numită Hyaku-nin-isshū sau aceea a „cascadelor", ca să nu mai spunem decât în treacăt că a ilustrat numeroase romane şi mai bune şi mai rele. Peste tot, fantezia lui recreează o lume aşa cum o gândeşte şi o vede, prea puţin asemănătoare realităţii, mai degrabă decorativă, dezvăluită de adevărurile esenţiale intuite în chip genial. Vorbeam mai sus despre numeroasele sale semnături; este locul să amintim de cea mai ciudată dar şi cea mai definitorie pentru el: *Gakyō Rōjin* sau, altfel spus, „bătrânul nebun de desen".

Cea mai faimoasă realizare a lui Hokusai pare a fi seria de albume intitulată *manga* („desene umoristice") în care s-a dezlănţuit şi a notat sub forma desenului spontan tot ce i-a trecut prin minte, fără ordine, fără logică, fie ca desen de detaliu, reluat apoi într-o schiţă simplificată sau extrem de esenţializată, sintetică, până în cele din urmă. Cu un an înainte de a muri, publică „Tratatul despre culoare". A murit în vârstă de 89 ani, la 10 mai 1849.

De-a lungul timpului, foarte multe personalităţi, scriitori şi critici de artă, mai ales, s-au ocupat de opera lui Hokusai. Unele observaţii disparate care îl definesc parţial, merită consemnate. S-a stabilit, de pildă, că Hokusai a avut un stil sintetic, plin de contraste, cu o tehnică simplă. El a eliminat pe de pânză linia orizontală, a introdus primul în pictura japoneză personajul care stă cu spatele, ba a prezentat personaje doar ca nişte umbre abia schiţate, a utilizat unghiuri de vedere neobişnuite şi a realizat compoziţii dinadins descentrate. Hokusai a fost etichetat ca o enciclopedie a lumii exterioare, sau „Comedia umană" a Japoniei, sau asemuit cu Bruegel.

Hokusai a căutat cu tenacitate să surprindă esenţa fiecărui lucru dar a fost întotdeauna o personalitate originală, neconvenţională căci a notat totul, grotescul, simbolicul, firescul, miticul etc.

Din ce a scris Hokusai, ni se pare destul de revelator pentru a-l defini ca tehnician al picturii, următorul pasaj: „Există negru vechi şi negru proaspăt, negru strălucitor şi negru mat, negru luminat şi

negru din umbră. Negrul vechi trebuie îmbinat cu roşu, cel proaspăt cu albastru deschis, negrul mat are nevoie de alb, pentru cel strălucitor se adaugă un plus de clei, negrul luminos trebuie să aibă reflexe gri".

Congresul mondial al păcii de la Viena, în 1960, l-a numit pe Hokusai „mare maestru al culturii", în oraşul Obuse din Japonia a fost înfiinţat un muzeu consacrat operei lui Hokusai.

Andō Hiroshige, pe numele său de pictor, dar pe numele adevărat Ando Jūemon, a fost fiul unui pompier numit Genemon.

S-a născut la Edo unde i-a urmat tatălui său în funcţia de pompier până la vârsta de 27 ani. Încă de la 16 ani a fost admis ca elev al lui Toyohiro (1812) unde s-a făcut remarcat prin pictarea ruloului „Procesiunea insularilor din Luchu". În 1831, când maestrul său (de la care, în treacăt fie spus, nu a învăţat prea mult) a murit, i s-a cerut să preia şefia atelierului dar a refuzat. Şi-a urmat propriul drum în artă, a schimbat adeseori locuinţele şi a ţinut jurnale în care însemna întâmplările legate mai ales de numeroasele sale călătorii. Cea mai mare parte din însemnările sale s-a pierdut în incendiul ce a urmat cutremurului din 1923 de la Tōkyō. A scris *waka, haiku* şi *uta* umoristice, poeme de diferite întinderi. Ca poet umorist a semnat Utashige. La vârsta de 51 de ani a îmbrăţişat doctrina confuciană a resemnării, şi-a ras capul şi a luat numele de Tokubei. Elevii săi, puţini la număr, vreo 18, nu i-au adus satisfacţii fiind oameni mărginiţi sau lipsiţi de talent. Se pare că Hiroshige ar fi murit în vârstă de 62 ani ca victimă a holerei din anul 1858.

Hiroshige a pictat extrem de mult (se pare că a tipărit mai mult de 100.000 de stampe), mai cu seamă peisaje: „Opt privelişti din Omi" ale lacului Biwa, „Imagini din Kyōto", „Împrejurimile oraşului Edo" şi primele 55 de planşe de format mare a „Rutei Tokaidō", toate în anul 1832. Se pare că popasurile de pe drumul Tokai i-au fost inspirate lui Hiro-shige de prilejul însoţirii unui grup de funcţionari în drum spre Kyōto pentru a escorta caii pe care shōgunul Tokugawa Ienari îi oferea în dar împăratului Ninkō. Mai apoi, a realizat „Cele 69 opriri pe drumul Kisokai", „Cele 100 privelişti ale oraşului Edo", „Imagini celebre din Kyōto", „Opt imagini din Kanazawa", „Privelişti celebre din imperiu", „Imagini din 60 de vechi provincii" etc. Hiroshige a îndrăgit mult fenomenele naturale dar mai ales ploaia, pe care a ilustrat-o în diverse chipuri, fie luminată de un soare pieziş (*shōno),* fie căzând vertical, dens, apăsător *(karasaki*), ori în averse ameninţătoare. Influenţat de pictura europeană, Hiroshige a reuşit să fie primul artist japonez care să „vadă" cerul de noapte de un albastru întunecat şi nu negru. Hiroshige rămâne unul din marii peisagişti ai Japoniei. Într-un vers al său, ca un testament, afirmă că se îndreaptă spre „Raiul apusean pentru a-i admira peisajele celebre". Aşadar, peisajul îl atrăgea şi în nefiinţă.

Stampa japoneză şi-a încheiat existenţa glorioasă dinaintea perioadei Meiji odată cu dispariţia lui Hiroshige. Pe lângă calităţile descrise mai sus şi sursele de inspiraţie dezvăluite, menţionăm şi subiectele alese mai rar, printre ele, „Cele trei doctrine" (Lao-tse, Confucius, Sakyamuni), „Cei trei degustători de vin" etc. Remarcabilă este folosirea *numeralelor* în intitularea seriilor de stampe, particularitate absolut orientală (atât prin pasiunea pentru cifre cât şi prin aceea pentru statistică). Aici exemplele sunt fără sfârşit, o parte le-am figurat în textul de mai sus. Iată altele: „Trei localităţi" (Kyōto, Edo, Ōsaka), „Trei îndatoriri ale femeii", „Patru anotimpuri", „Cinci virtuţi confuciene", „Şase mari poeţi", „Cele şapte Komachi", „Douăsprezece ore", „Douăsprezece luni" şi altele.

Cea mai mare colecţie de stampe ukiyo-e din Japonia, colecţie particulară, este celebra Hiraki. Ea a început să se formeze din anul 1935, ajungând să posede, până în cele din urmă, aproximativ 6.000 de piese. Colecţia s-a dezvoltat şi s-a lărgit în special după sfârşitul celui de al doilea război mondial când Hiraki a achiziţionat în întregime două mari colecţii particulare (Mihara de circa 3.000 de piese şi Saito Hoonkai de aproximativ 800 de piese) cu scopul de a preveni ca stampele să fie vândute în afara Japoniei. Printre piesele de foarte mare valoare se pot cita Hamacho-gashi no Suzumizu („Femei răcorindu-se pe malul apei") de Torii Kiyonaga, Haka Bijin („Frumuseţe sub florile de cireş") de Ishikawa Toyonobu, seriile Edo-kinko Hakkeizu („Opt peisaje din suburbiile oraşului Edo") de Ando Hiroshige, Mono o omou-koi no zu („Poeme de iubire") de Kitagawa Utamaro, Ichikawa Komazo no butai-sugata („Vremea lui Ichikawa Komazo") de Tōshūsai Sharaku şi Zashiki Hakkeizu („Opt scene de interior") de Suzuki Harunobu.

Înainte de perioada Meiji, pictura europeană a reuşit să seducă unele personalităţi artistice nu de valoare excepţională dar măcar suficient de înzestrate ca să demonstreze puterea de asimilare niponă a tehnicilor artistice străine lor. Shiba Kōkan (1770) îi studiază pe olandezi, pictura lor în ulei şi gravura în *aqua-forte*. Un alt foarte bun gravor în *aqua-forte* a fost şi Aodō Denzen. El a realizat peisaje pe jumătate japoneze, pe jumătate veneţiene, sau a folosit subiecte orientale printre care şi imaginea *dragonului* destinate creării de *obi*-uri. Motivul *dragonului* este foarte des întâlnit în arta Extremului Orient iar simbolica sa are valenţe multiple. Dragonul apare sculptat în piatră, înfăţişat în artele decorative, desenat pe ceramică, dansând pe curbura porţelanurilor, dar este prezent şi în pictură. Mai puţin în Japonia decât în China, de pildă, dragonul rămâne un subiect care se potriveşte de minune fantasticului abordat de orientali.

Okakura Kakuzo, celebrul istoric de artă japonez, autor al „Cărţii ceaiului", vorbeşte despre dragon în felul următor: „După conceptul oriental şi mai ales al şcolii lui Oyomei (după numele chinez Wang Yang Ming, a trăit în China secolului al XVI-lea în timpul dinastiei Ming), dragonul nu este monstrul imaginaţiei medievale ci geniul forţei şi al bunătăţii. El este spiritul schimbător şi prin aceasta viaţa însăşi. Îl asociem puterii supreme care pătrunde în toate lucrurile. Dragonul este marele mister în sine. Ascuns în peşterile munţilor inaccesibili sau retras în adâncimile insondabile ale mării, el aşteaptă clipa când se va pune încet în mişcare. El se desfăşoară în nourii furtunii şi îşi spală coama în tenebrele vârtejurilor ceţoase. Ghearele sale se aseamănă tridentului fulgerului, solzii săi strălucesc în scoarţa pinilor bătuţi de ploaie. Vocea i se aude în uraganul care împrăştie frunzele moarte ale pădurii şi readuce primăvara. Dragonul nu se arată decât pentru a dispare".

Detaşându-se de tematica orientală, pe la începutul secolului al XIX-lea, în Nagasaki a trăit pictorul Kawahara Keiga care a ilustrat viaţa olandezilor stabiliţi în insula Deshima. A pictat scene obişnuite ale activităţii cotidiene, moravurile, obiceiurile, mobilierul şi multe alte aspecte ale existenţei olandezilor pe pământ japonez.

Arta japoneză nu poate fi definită satisfăcător într-un capitol de carte iar paginile de mai sus nu au o asemenea pretenţie. Axat mai mult pe *situarea* în complexitatea civilizaţiei japoneze, pe încadrarea istorică decât pe cristalizarea liniilor de forţă ale artei japoneze, capitolul care îl

încheiem aici ar necesita completări substanţiale pentru a răspunde tuturor interogaţiilor ce se nasc în faţa unui produs cu care nu ne întâlnim decât foarte rar.

Dacă ne-am situa pe poziţia japonezului, ar trebui ca, având în faţa ochilor un produs de artă, indiferent de natura lui, de materialul din care e confecţionat, de vechimea şi de multe alte considerente, să-l cântărim potrivit celor câtorva obiective stabilite în funcţie de semnificaţia „frumosului" conturată în educaţia lui estetică. Obiectul de artă trebuie să se asigure de o eleganţă rafinată (*miyabi)*, de satisfacerea gustului şi chiar pasiunii japonezului pentru natură (*mono no aware)*, să răspundă dorinţei de calm, de linişte (*wabi*) şi să-şi demonstreze simplitatea, reţinerea în exprimare, rezerva sentimentelor (*sabi*)**.** Cum se vede, ţelul artei japoneze a fost acela de a armoniza esteticul cu trăirea emoţională.

Din tot ce au inovat sau au adus original la tezaurul artei mondiale, japonezii s-au impus cu elemente subtile, cu „nuanţe" ale unor date deja cunoscute sau au pus în lumină, în mod surprinzător, posibilităţi de exprimare bine cunoscute dar încă nefructificate de alţii. Iată, de pildă, japonezii au subliniat, mai ales în pictură, farmecul neregularităţii şi al lipsei de simetrie, au manifestat o altă înţelegere (cu rezultate memorabile!) pentru perspectivă în pictură şi pentru rostul umbrei, au dobândit tot pentru pictură o calitate „caligrafică" explicabilă prin exerciţiul scrisului lor picto şi ideografic. Putem adăuga că şi gândirea japonezilor are un atribut caligrafic. Din supleţea liniei în plastica niponă a luat naştere o altă valoare pentru marile spaţii albe. Ele au devenit la fel de expresive cum, pe alte meridiane, încolăcirea labirintică a arabescurilor tălmăcea teama de spaţiul gol. Unghiurile insolite de abordare ale unui obiect pentru a-l transpune plastic demonstrează că japonezul nu este un fotograf ci un *poet* al imaginii. El nu reproduce o formă ci o interpretează, îi atribuie dimensiunea pe care i-o cere toată zestrea sa culturală, înţelegând prin cultură acel complex de elemente care include cunoştinţele, credinţele, arta, morala, dreptul, obiceiurile şi orice alte aptitudini şi deprinderi, dobândite de om ca membru al unei societăţi.

CAPITOLUL XIII
CRONOLOGIE

Din evantaiul
povestitorului,
ţâşnesc focuri de armă.

Karai Senryu

Socotim necesar ca după ce am poposit în detaliu asupra câtorva aspecte ale civilizaţiei nipone, să împlinim periplul nostru printr-un rezumat, punctat cronologic, pentru orientarea mai rapidă în datele istorice şi cele imediat adiacente lor.

Nu întotdeauna istoricii şi specialiştii în artă au convenit asupra unei cronologii unitare în privinţa Japoniei. Periodizările au variat de la o epocă la alta pe măsură ce noi descoperiri arheologice sau documentare au adus fapte inedite, capabile să umple zonele albe ale istoriei sau să modifice puncte de vedere pasager considerate elucidate şi pe deplin argumentate. Alături de specialiştii în istoria politică japoneză, adoptăm împărţirea în 13 mari epoci (ere sau perioade), fiecare dintre ele purtând un nume justificativ. Numele reţinute au fost însuşite din surse variate. Împrumutul lor reprezintă o rezolvare absolut necesară dar şi o măsură legitimă de notificare a unor puncte de reper fără de care înţelegerea istoriei, a evoluţiei artelor şi a civilizaţiei, în general, nu ar fi posibilă.

Unele nume provin de la mărturiile arheologice şi etnografice ale perioadei considerate. Alte denumiri aparţin capitalelor care s-au succedat (Nara, Kamakura, Edo). O parte din nume sunt ale cartierelor din marile oraşe care şi-au dobândit notorietatea prin fapte relevante. Aşa, de pildă, cartierul universitar Yayoi din Tōkyō a dat numele său ceramicii preistorice atât de cunoscute. Un alt cartier, Muromachi, a denumit o întreagă perioadă istorică pentru că în acea zonă a oraşului Kyōto shōgunii Ashikaga şi-au fixat reşedinţa. În sfârşit, numele unor împăraţi au fost folosite pentru a desemna o eră istorică sau alta.

Enumerăm mai jos perioadele istorice împreună cu evenimentele cele mai însemnate consemnate cu acurateţea care ne-o îngăduie nivelul informaţiei noastre de azi.

1. Perioada Jōmon sau a olăriei împletite (aproximativ 3000-300 î.Hr.)

— pe la 3.000 î.Hr. Societatea primitivă practică vânătoarea, culesul spontan al roadelor şi fabrică ceramica împletită.

— 600 î.Hr. Fondarea legendară a dinastiei imperiale actuale odată cu primul împărat Jimmu Tennō, nepot al zeiţei Amaterasu. Istoriceşte, cronologie falsă, menită să măgulească vanitatea unei anumite societăţi japoneze educate în spirit religios Shintō.

2. Perioada Yayoi sau a ceramicii fabricate cu ajutorul roţii olarului (300 î.Hr. - 300 d.Hr.)

— pe la anul 300 î.Hr. Introducerea culturii orezului şi a ceramicii prin roata olarului. Apariţia obiectelor din bronz şi din fier.

— 108 î.Hr. Cucerirea Coreei de către China.

— 1-100 d.Hr. Migraţie importantă de populaţii coreene în Japonia apuseană. Contacte mai frecvente cu China. Elaborarea religiei japoneze primitive, naturiste, a zeităţilor numite *kami*.

— 200 d.Hr. Dată tradiţională a cuceririi Coreei de către împărăteasa războinică Jingō Kogō; în realitate, evenimentul s-a petrecut spre anul 360.

— 285. Dată tradiţională a adoptării oficiale a scrierii chineze, în realitate se presupune că ar fi fost la anul 405.

3. Perioada Kōfun sau a tumulilor megalitici (aprox. 300-552)

— pe la anul 300 este abandonat obiceiul sacrificiilor umane. Ia fiinţă sanctuarul zeiţei soarelui de la Ise.

— pe la anul 500 societatea se organizează în clanuri (*uji*) în principatul Yamato.

4. Perioada Asuka sau Suiko (552-710)

— 552. Introducerea oficială a budismului la curtea din Yamato.

— 562. Pierderea posesiunilor japoneze din Coreea, în provincia Mimana.

— 586. Începe construirea unui mare sanctuar în cinstea lui Buddha „vindecătorul" din ordinul împăratului Yomei, pentru stăvilirea epidemiei de pestă. Va fi viitorul templu Hōryū-ji din Nara.

— 587. Clanul Soga, probudist, câştigă o poziţie dominantă la curte în dauna clanurilor Mononobe şi Nakatomi, ambele partizane ale vechii religii shintō.

— 593. Urcarea pe tron a împărătesei Suiko. Prinţul Shōtoku e numit regent.

— 604. Constituţia în 17 articole a prinţului Shōtoku.

— 607. Prima ambasadă japoneză în China şi începutul misiunilor de informare tehnică. Construirea la Nara a templului Hōryū-ji, cel mai vechi edificiu de lemn din lume.

— 610. Călugărul coreean Doncho introduce în Japonia ritul budist al incinerării morţilor.

— 621. Moartea prinţului Shōtoku.

— 629. Urcarea pe tron a împăratului Jomei.

— 642. Urcarea pe tron a împărătesei Kōgyoku.

— 645. Clanul Nakatomi, convertit cândva la budism, pune capăt dictaturii clanului Soga. Începe Reforma Taika (645-650) prin care, printre altele, se interzice construirea de *Kōfun*-uri. Pe tronul ţării se urcă Kōtoku, după abdicarea împărătesei Kōgyoku.

— 655. A doua urcare pe tron a împărătesei Kōgyoku sub numele Saimei. În 662 urmează împăratul Tenchi, dar titlul şi-l va lua abia în anul 668. În 669 moare Kamatari.

— 669. Clanul Nakatomi ia numele de familie Fujiwara.

— 670. Apariţia poemelor scurte numite *tanka*.

— 672. Urcarea pe tron a lui Temmu după o scurtă domnie a lui Kōbun. La putere se află Fujiwara Fubito.

— 686. Urcarea pe tron a împărătesei Jitō.

— 697. După abdicarea lui Jitō urmează împăratul Mommu.

— 701. Codul Taiho precizează structura guvernamentală schiţată prin Reforma Taika (Consilul de Stat, cancelaria de dreapta, cancelaria de stânga etc.).

— 708. Prima emisiune a unei monede de cupru japoneze. Pe tron, urcă împărăteasa Gemmyō.

— 710. Fondarea unei noi capitale după modelul chinez de la Chang-ngan a dinastiei Tang. Noua capitală se va numi Nara sau Heijō.

5. Perioada Nara sau Tempyō (710-794)

— 712. Compilaţia istorică numită *Kojiki* (Cronica evenimentelor din vechime).

— 715. Urcarea pe tron a împărătesei Genshō.

— 720. Compilaţia istorică numită *Nihonshoki* sau *Nihongi* (Analele Japoniei). Moartea lui Fujiwara Fubito.

— 724. Urcarea pe tron a împăratului Shōmu.

— 735. Kibi no Mabi se reîntoarce din China cu ideea silabarului *katakana*.

— 749. Urcarea pe tron a împărătesei Kōken după abdicarea lui Shōmu.

— 752. Inaugurarea statuii Daibutsu de la Nara.

— 756. Construirea tezaurului Shōsōin de la Nara.

— 758. Urcarea pe tron a împăratului Jonin după abdicarea lui Koken.

— 760. Alcătuirea culegerii de poezie Manyōshū.

— 770. Moartea împărătesei Shotoku, ultima împărăteasă domnitoare. Urcarea pe tron a împăratului Kōnin.

— 780-781. Revolta populaţiei *ainu*.

— 782. Urcarea pe tron a împăratului Kammu.

— 784. Mutarea capitalei la Nagaoka.

— 794. Transferul capitalei la Heiankyō (actualul Kyōto).

6. Perioada Heian. Regenţa (Kampaku). Fujiwara (794-1185)

— 801. Campania împotriva populaţiei ainu din nordul insulei Honshū.

— 805. Bonzul Saicho creează pe muntele Hiei secta Tendai.

— 806. Kukai creează secta budistă Shingon. Urcarea pe tron a împăratului Heijō.

— 809. Urcarea pe tron a lui Saga.

— 812. Supunerea totală şi finală a populaţiei ainu.

— 823. Saga abdică şi îi urmează Junna.

— 833. Împăratul Junna abdică şi îi urmează Nimmyō.

— 850. Urcarea pe tron a împăratului Montoku.

— 854. O nouă revoltă populară a ainu-şilor.

— 857. Fujiwara Yoshifusa (804-872) primeşte titlul de Mare Cancelar al imperiului (prim ministru). Începe ascensiunea clanului Fujiwara.

— 858. Urcarea pe tron a împăratului Seiwa.

— 866. Fujiwara Yoshifusa devine primul regent (*Sesshō*) străin de familia imperială.

— 872. Fujiwara Mototsune, nepot şi fiu adoptiv al lui Yoshifusa, devine *sesshō*.

— 877. Mototsune devine regent al majorităţii (*kampaku*). Împăratul Seiwa abdică şi îi urmează Yōzei.

— 884. Urcarea pe tron a împăratului Kōkō.

— 887. Urcarea pe tron a împăratului Uda.

— 889. Takamochi, nepot al împăratului Kammu (782-805), fondează clanul Taira (în chineză, Heike).

— 891. Urcarea pe tron a împăratului Daigō.

— 901. Căderea lui Sugawara Michizane. Venirea la putere a lui Fujiwara Tokihira. Încheierea cronicii numită *Sandai Jitsuroku*.

— 905. Compilarea culegerii de poeme *Kokinshū*, autor Tsurayuki.

— 914-949. Perioadă de dominaţie a lui Fujiwara Tadahira.

— 930. Urcarea pe tron a împăratului Sujaku.

— 946. Abdicarea lui Sujaku în favoarea lui Murakami.

— 961. Tsunemoto, nepot al împăratului Seiwa (858-876), îşi ia numele de Minamoto şi fondează clanul cu acelaşi nume.

— 967. Urcarea pe tron a lui Reizei.

— 969. Urcarea pe tron a lui Euyū.

— 984. Urcarea pe tron a lui Kazan.

— 986. Urcarea pe tron a lui Ichijō.

— 995-1027. Supremaţia lui Fujiwara Michinaga.

— 1008-1020. Doamna Murasaki scrie *Genji monogatari*

— 1011. Urcarea pe tron a lui Sanjō.

— 1016. Urcarea pe tron a lui Ichijō II.

— 1036. Urcarea pe tron a lui Sujaku II.

— 1045. Urcarea pe tron a lui Reizei II.

—1053-1140. Trăieşte Toba Sojo, autorul caricaturilor de „Păsări şi animale”.

— 1068. Urcarea pe tron a împăratului Sanjō II.

— 1072. Urcarea pe tron a lui Shirakawa (va abdica în 1086).

— 1087. Urcarea pe tron a lui Horikawa.

— 1107. Urcarea pe tron a lui Toba (va abdica în 1123).

— 1024. Urcarea pe tron a lui Sūtoku.

— 1141. Urcarea pe tron a lui Konoe.

— 1155. Urcarea pe tron a lui Shirakawa II (va abdica în 1158).

— 1156-1160. Victorii ale familiei Taira asupra familiei Minamoto.

— 1156-1185. Suită de împăraţi care se succed la tron: Nijō, Takakura, Antoku şi Toba II.

— 1167. Taira Kiyomori îşi atribuie tilul de mare cancelar al imperiului şi se instalează la Kyōto.

— 1175. Bonzul Honen fondează Jōdoshu, secta „Pământul Pur".

— 1180-1185. Reluarea ostilităţilor între Taira şi Minamoto, cu victoria finală a celor din urmă, în cursul bătăliei navale de la Dannoura. Minamoto Yoritomo devine stăpân suprem al arhipelagului japonez.

7. Perioada Kamakura: *Shikken* (regenţă de shōgun) Hōjō (1185- 1333)

— 1185. Transferarea capitalei la Kamakura. Se creează funcţiile de *shugo* (protector militar) şi *jito* (guvernator al domeniului).

— 1189. Yoritomo îl asasinează pe fratele său Yoshitsune în nordul insulei Honshū.

— 1191. Introducerea în Japonia a budismului *zen*.

— 1192. Minamoto Yoritomo ia titlul de *Seii-tai-shōgun* (shōgun, sau generalissim) şi reorganizează structura guvernamentală a statului.

— 1199. Moartea lui Minamoto Yoritomo. Îl urmează fiul său, Minamoto Yoriie.

— 1203. Yoriie cedează funcţia de shōgun fratelui său, Minamoto Sanetomo. Tokimasa ia titlul de *shikken*, regent de shōgun, care de aici încolo va fi acaparat de familia Hōjō.

— 1205. Începe regenţa familiei Hōjō.

— 1220-1240. Redactarea *Istoriei Casei Taira* (Heike monogatari), capodoperă de literatură epică.

— 1221. Înăbuşirea unei revolte antishōgunale iniţiate de fostul împărat Go-toba.

— 1224. Fondarea adevăratei Secte a Pământului Pur (*Shinshu*) de către bonzul Shinran.

— 1226. Titlul de shōgun revine unui Fujiwara.

— 1232. Este promulgat codul de legi numit *Jōei Shikimoku*.

— 1252. Sfinţirea statuii Dai-Butsu de la Kamakura, cea mai mare statuie de bronz din lume.

— 1253. Bonzul Nichiren înfiinţează secta *Nichiren*, sau a Lotusului, numită în japoneză şi *Hokke*.

— 1259. Mongolii supun Coreea.

— 1274. Prima încercare a lui Kubilai Han de a debarca mongoli în golful Hakata.

— 1274-1280. Construirea unui zid protector în jurul golfului Hakata.

—1276. Mongolii supun China.

—1281. A doua încercare de invazie mongolă eşuată datorită unui taifun (*kamikaze*).

— 1318-1339. Domnia împăratului Go-daigo (Daigo II).

— 1331. Revolta lui Go-daigo împotriva shōgunului.

— 1333. Generalul Ashikaga Takauji, trimis de Go-daigo, distruge Kamakura şi masacrează familia Hōjō.

8. Perioada Muromachi. Shōgunii Ashikaga (1333-1573)

— 1336. Începe marea schismă imperială care va dura până în anul 1392, supranumită şi perioada Celor Două Curţi (*Nambokuchō*). Go-daigo îşi instalează o curte dizidentă la Yōshino. Ashikaga Takauji îl recunoaşte ca împărat pe Kōmyō la Kyōto (curtea din nord).

— 1338. Ashikaga Takauji ia titlul de shōgun şi îl va transmite descendenţilor săi până în 1573. Continuă războiul civil.

— 1350-1450. Înflorirea dramei lirice *nō*. Vârsta de aur a esteticii zen (aranjamentul floral, arta grădinilor, ceremonia ceaiului).

— 1358. După moartea lui Takauji urmează Ashikaga Yoshiakira.

— 1368. Succesiunea lui Ashikaga Yoshimitsu. Raporturi diplomatice cu China.

— 1392. Shōgunul Ashikaga Yoshimitsu mijloceşte reunificarea dinastiilor imperiale. Go-komatsu devine unicul împărat.

— 1395. Abdicarea lui Yoshimitsu. Acesta va guverna de la Pavilionul de Aur până la moartea sa (1408). Oficial, ca shōgun, îi urmează Yoshimochi.

— 1420-1506. Trăieşte marele peisagist Sesshū Toyooda, adept al picturii chineze.

— 1444. Moartea lui Zeami, important scriitor de piese nō.

— 1449. Ţara este condusă de Yoshimasa, al optulea shōgun Ashikaga, până în anul 1474.

— pe la 1450 se creează celebra grădină din pietre de la templul Ryōan-ji din Kyōto.

— 1467-1477. Războiul civil Onin, lupte feudale, sărăcirea familiei imperiale.

— 1479. Ashikaga Yoshimasa construieşte Pavilionul de Argint. Se stabileşte ritualul ceremoniei ceaiului.

— 1534. Se naşte Oda Nobunaga (a murit la anul 1582).

— 1543. Nave portugheze ajung în insula Tanegashima în apropiere de Kyūshū. Se introduc în Japonia armele de foc europene.

— 1549. Sosirea misionarului François Xavier în Kyūshū, odată cu primele misiuni religioase iezuite.

— 1560. Încoronarea împăratului Ogimachi.

— 1568. Nobunaga devine shōgun.

— 1571. Portul Nagasaki se deschide comerţului cu străinii sub patronajul daimyō-ului local Omura Sumitada care se şi converteşte la creştinism în 1562. Nobunaga distruge mănăstirea Heizan.

— 1573. Prima biserică creştină la Kyōto. Oda Nobunaga îl întemniţează pe shōgunul Ashikaga Yoshiaki, cu care eveniment ia sfârşit shōgunatul Ashikaga.

9. Perioada Momoyama. Cei trei dictatori (1573-1603)

— 1576. Noul castel de la Azuchi.

— 1580. Templul fortificat al sectei Pământul Pur din Ōsaka acceptă să deschidă porţile lui Nobunaga după o lungă perioadă de asediu infructuos.

— 1582. Asasinarea lui Oda Nobunaga. Unul din generalii săi, Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) îi urmează la conducerea ţării. Ia fiinţa oraşul Edo.

— 1582-1615. Epoca de aur a artei şi arhitecturii Momoyama prin care exuberanţa barocă consacră ruptura cu austeritatea estetică *zen*.

— 1585. Hidejoshi este numit *kampaku*.

— 1587. Misionarii creştini sunt expulzaţi din Japonia printr-un edict al lui Toyotomi Hideyoshi.

—1590. Un vasal al lui Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu (descendent din Minamoto Yoritomo) îi înfrânge pe cei din clanul Hōjō din Odawara şi pune stăpânire pe Kanto. Îşi instalează cartierul general la Edo.

— 1592. Toyotomi Hideyoshi invadează Coreea, dar succesul este îndoielnic.

— 1597. A doua expediţie în Coreea. Cei 26 de martiri creştini din Nagasaki.

— 1598. Moartea lui Hideyoshi. Este urmat de Ieyasu. Trupele japoneze se retrag din Coreea.

— 1600. Triumful lui Tokugawa Ieyasu în cursul bătăliei de la Sekigahara.

10. Perioada Edo. Shōgunii Tokugawa (1603-1868)

— 1603. Tokugawa Ieyasu (1542-1616) ia titlul de shōgun şi face din Edo capitala politică a ţării. Ia fiinţă teatrul *kabuki* din iniţiativa preotesei shintō Ōkuni.

— 1605. Tokugawa Ieyasu îi transmite, încă din timpul vieţii, titlul de shōgun fiului său Tokugawa Hidetada care îşi va exercita puterea de la 1606 la 1623.

— 1609. Olandezii îşi înfiinţează oficial un centru comercial în insula Hirado, la nord-vest de Kyūshū.

— 1613. În aceeaşi insulă Hirado îşi instalează şi englezii o reprezentanţă comercială.

—1615. Asediul oraşului Ōsaka. Ieyasu iese victorios şi devine conducătorul suprem al Japoniei. Ieyasu promulgă „Legea Caselor Militare” (*Buke hatto*).

— 1616. Moartea lui Ieyasu. Al doilea shōgun Tokugawa devine Hidetada.

— 1917. Construirea mausoleului de la Nikkō.

— 1922. Al treilea shōgun Tokugawa devine Iemitsu (moare în 1651).

— 1624. Expulzarea negustorilor spanioli.

— 1635. Un decret interzice japonezilor să emigreze iar cei care sunt deja instalaţi în străinătate nu mai au permisiunea să se reîntoarcă în patrie.

— 1637-1638. Rebeliunea de la Shimabara. Exterminarea a 37.000 de ţărani creştini în apropiere de Nagasaki.

— 1638. Expulzarea negustorilor portughezi.

— 1640. Excluderea din Japonia a altor europeni.

— 1651. Al patrulea shōgun Tokugawa devine Ietsuna.

— 1653-1724. Trăieşte dramaturgul Chikamatsu Mon-zaemon, autor de piese pentru teatrul de marionete.

— 1657. Marele incendiu de la Edo.

—1660. Începuturile şcolii istorice Mito sub Tokugawa Mitsukuni. Aici vor fi promovate

studiile de literatură naţională şi religie autohtonă, ca debut al mişcării ce va duce mai târziu la restaurarea casei imperiale şi la redobândirea supremaţiei legitime

— 1680. Tsunayoshi devine al cincilea shōgun Tokugawa. Administraţia devine coruptă iar manierele deosebit de libere.

— 1688-1703. Perioada Genroku.

— 1694. Moartea lui Bashō, mare poet de *haiku.*

— 1701-1703. Episodul celor 47 de *rōnini* (*Chūshingura*) la Edo.

— 1707. Ultima mare erupţie a vulcanului Fuji.

— 1709. Ienobu devine al şaselea shōgun Tokugawa.

— 1713. Ietsugu devine al şaptelea shōgun Tokugawa.

— 1715. Se termină de alcătuit „Marea Istorie a Japoniei" (*Dai-Nihon-shi*) începută de Mitsukuni.

— 1716. Yoshimune devine al optulea shōgun Tokugawa.

— 1745. Ieshige devine al nouălea shōgun Tokugawa.

— 1760 Ieharu devine al zecelea shōgun Tokugawa.

— 1780-1788. Foame endemică.

— 1786. Ienari devine al unsprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1798. Filologul shintōist Motoori Norinaga (mort în 1801) redactează un comentariu la *Kojiki* (*Kojikiden*) de inspiraţie naţionalistă. Ia naştere o mişcare de renaştere a shintōismului.

— 1838. Ieyoshi devine al doisprezecelea shōgun Tokugawa. Foamete. Criză financiară a shōgunatului.

— 1849. Moartea lui Hokusai.

— 1853. Amiralul american Mattew C. Perry cere deschiderea porturilor comerciale, Iesada devine al treisprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1854. Reîntoarcerea lui Perry care obţine prin tratatul de la Kanagawa deschiderea porturilor Shimoda şi Hakodate.

— 1856. Instalarea la Shimoda a consulului american Townsend Harris.

— 1858. Moartea lui Hiroshige. Iemochi devine al patrusprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1862. Prima ambasadă japoneză în Europa.

— 1866. Yoshinobu (Keiki) devine al cincisprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1867. Moartea împăratului Komei şi venirea pe tron a împăratului Meiji (Mutsuhito). Al 15-lea shōgun Tokugawa, Keiki, restituie împăratului puterea politică. Se restaurează monarhia.

11. Perioada Meiji sau a Guvernării luminoase (1868-1912).

12. Perioada Taishō sau a Marei Dreptăţi (1912-1926).

13. Perioada Shōwa sau a Păcii strălucitoare (1926-1989).

14. Perioada Heisei sau a Liniştii şi Înţelegerii (după 1989).

Pentru ultimele patru perioade (ere), evenimentele nu au mai fost dezvoltate deoarece ele nu fac obiectul cărţii de faţă, aparţinând Japoniei moderne şi contemporane.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Akimoto Shunkichi, *Family life in Japan*, Tourist Library, Tōkyō, 1937.
2. Akiyama Terukazu, *La peinture japonaise*, Albert Skira, Geneve, 1961.
3. Anesaki M., *History of Japanese Religion*, P. Kegan, London, 1930.
4. Argall Will Phyllis, *Bonsai*, Secancus, New York, 1964.
5. Aston William George, *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Charles E. Tuttle, Tōkyō.
6. Aston William George, *Littérature japonaise*, Armand Colin, Paris, 1921.
7. Aubert Louis, *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Armand Colin, Paris, 1914.
8. Baaren Th. van, *Les religions d'Asie*, Marabout Université, Verviers, 1962.
9. Blyth T. H., *Japanese humor*, Japan Travel Bureau, Tokyo, 1961.
10. Boiler Willy, *Estampes japonaise de Katsukawa Shunsho*, Payot, Lausanne, f. a.
11. Bowers Faubions, *Japanese theatre*, Hermitage House, New York, 1952.
12. Bufnea Elie, *Pe drumuri japoneze*, Tip. Române Unite, f. a.
13. Buhot Jean, *Histoire des arts du Japon*, Van Oest, Paris, 1949.
14. Bunce William K., *Religions in Japan*, Tuttle, Tōkyō, 1955.
15. Chamberlain Basil Hall, *Things Japanese*, Kelly and Walsh, London, 1905.
16. Chauvelot Robert, *Le Japon Souriant*, Berger-Levrault, Paris, 1923.
17. Davis F. Hadland, *Myths and Legends of Japan*, George G. Harrap and Co., London, 1912.
18. Dautremer J., *L'Empire japonaise et se vie economique*, Guilmoto, Paris, 1910.
19. Durant Will, *Histoire de la civilisation*, vol. III, Payot, Paris, 1937.
20. Ehrenburg Ilya, *Însemnări din Japonia*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1958.
21. Eliséeff Danielle etc., *Le Japon*, Larousse, Paris, 1971.
22. Eliséeff Serge, *La peinture contemporaine au Japan*, Boccard, Paris, 1923.
23. Emilian Albert, *Pictura japoneză şi epoca lui Sesshu Toyo Oda* , E. S. P. L. A., Bucureşti, 1957.
24. Focillon Henri, *Hokusai*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1914.
25. Focillon Henri, *L'art bouddhique*, Henri Laurens, Paris, 1921.
26. Frédéric Louis, *Le Shinto*, Bordas, Paris, 1972.
27. Fujikake Shizuya, *Japonese wood-Block Prints*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1954.
28. Fujikake Shizuya, *Ukiyoe*, Yuzunkaku, Tokyo, 1924.
29. Fukukita Yasunosuke, *Tea cult of Japan*, Turist library, Tōkyō, 1937.
30. Gonse Louis, *L'Art japonais*, 2 vol., Bibl. de l'enseignement des beaux-arts, Paris, 1883.
31. Gowen Herbert H., *Histoire du Japon des origines à nos jours*, Payot, Paris, 1933.
32. Haguenauer Charles, *Origines de la civilisation japonaise*, vol. I, Paris, 1956.
33. Halford Aubrey and Halford Givanna, *The Kabuki handbook*, Tuttle Tōkyō, 1965.
34. Hani Goro, *Istoria poporului japonez*. Ed. Politică, Bucureşti, 1964.
35. Hattori Ryutaro, *Japanese folk-stories*, The Japan Times, Ltd., Tōkyō, 1967.
36. Haushofer K., *Le Japon et le japonais*, Payot, Paris, 1937.
37. Hearn Lafcadio, *Japan: An attempt at interpretation*, Tuttle, Tōkyō.
38. Honen Shinran, *Le bouddhisme japonais*, Albin Michel, Paris, 1965.
39. Hyoe Murakami şi Seidensticker Edward G., *Guides to Japanese Culture*, Japan Culture Institute, Tōkyō, 1977.
40. Ienaga Saburo, *History of Japan*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1964.
41. Ikeda Daisatsu, *La vie de Sakyamuni*, Nichiren Shoshu Française, 1973.
42. Ikeda Daisatsu, *On the japanese „classics"*, Weatherhill, New York, Tōkyō, 1979.
43. Ishida Eiichiro, *Japanese Culture*, Nihon Bunka Ron, Tōkyō, 1980.

44. Katoh Kyoh, *Kamakura: its history and sights*, Eiko Co. Ltd. Kamakura, 1964.
45. Keene Donald, *Japanese Literature*, Evergreen, 1977.
46. Kincaid Zoe, *Kabuki, the popular stage of Japan*, Macmillan, London, 1925.
47. Kishida Hideto, *Japanese architecture*, Japan Travel Bureau, Tōkyō.
48. Kobayashi Norio, *Bonsai-Miniature Potted Trees*, Taris Library, Tōkyō.
49. Lane Richard, *Masters of Japanese Prints*, Thames and Hudson, London, 1962.
50. Lemière Alain, *L'art japonais*, 2 vol., Fernand Hazan, Paris, 1958.
51. Linssen Robert, *Le Zen*, Marabout Université, Verviers, 1969.
52. Madrolle, *Japon* (Guide), Hachette and Cie, Paris, f. a.
53. Maspero H., *Le taoisme*, Musée Guimet, Paris, 1960.
54. Maybon A. *Le Japon*, Fernand Nathan, Paris, 1939.
55. Minamoto Hoshu, *An Illustrated History of Japanese Art*, Hoshino Shoten, Kyōto, 1935.
56. Mitsukuri K., *La vie sociale au Japon Societé Franco-Japonaise*, Paris, 1922.
57. Mitsouka Tadanari, *Ceramic art of Japan, Tourist Library*, Tōkyō, 1953.
58. Miyamori Asataro, *Tales from the old Japanese dramas*, Putnam, New York and London, 1951.
59. Miyake Shutaro, *Kabuki Drama*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1963.
60. Monzaemon Chikamatsu, *Poeme dramatice* (trad. rom.), Univers, Bucureşti, 1980.
61. Murasaki Doamna, *Genji* (trad. rom.) E. P. L. U., Bucureşti, 1969.
62. Munsterberg Hugo, *The Arts of Japan*, Tuttle Tōkyō, 1977.
63. Nishikawa Issotei, *Floral Art of Japan*, Japan Travel Bureau, Tōkyō.
64. Noguchi Yone, *Hiroshige and Japanese Landscapes*. Tourist Library, Tōkyō, 1939.
65. Ohno Susumu, *The origin of the Japanese language*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tōkyō, 1970.
66. Okada Yuzuru, *A Miniatural Art of Japan*, Tourist Library, Tōkyō, 1951.
67. Okada Yuzuru, *Japanese Handicrafts*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1959.
68. Okakura Kakuzo, *Le Livre du Thé*, André Delpeuch, Paris, 1927.
69. Orui N., Toba M., *Castels in Japan*, Tourist Library, Tōkyō, 1935.
70. Paine Robert, Soper Alexander, *The Art and Architecture of Japan*, Penguin Books, London, 1955.
71. Petit Karl, *La Poésie Japonaise*, Seghers, Paris, 1959.
72. Petrina Laura Sigarteu, *Ikebana –Arta aranjării florilor*, Ceres, Bucureşti, 1972.
73. Petrina Laura Sigarteu, *Arte tradiţionale japoneze*, Albatros, Bucureşti, 1977.
74. Petrina Liviu, *Ainii, aborigenii Japoniei*, Albatros, Bucureşti, 1970.
75. Reischauer Edwin O., *Histoire du Japon et des japonais*, 2 vol., Editions du Seuil, 1973.
76. Reps Paul, *Zen flesh, Zen bones*, Penguin Books, 1975.
77. Revon Michel, *Anthologie de la Littérature Japonaise des origines au XX-e siècle*, Delagrave, Paris, 1910.
78. Roberts Laurance P., *A Dictionary of Japanese Artists*, Weatherhill, Tōkyō, New York, 1980.
79. Sadler Arthur Lindsay, *A Short History of Japanese Architecture*, Sidney, 1941.
80. Saito R., *Japanese Ink-painting*, Tuttle, Tōkyō, 1959.
81. Sansom G. B., *Japan: a short Cultural History*, Tuttle, Tōkyō, 1976.
82. Sansom G. B., *Japon*, Payot, Paris, 1937.
83. Sansom G. B., *The Western World of Japan*, The Cresset Press, London, 1950.
84. Scott A. C., *The Kabuki Theatre of Japan*, Allen and Unwin, London,1955.
85. Seidlitz Waldemar, *Les Estampes Japonaises*, Hachette, Paris, 1911.
86. Sei Şonagon, *Însemnări de căpătâi* (trad. rom.), Univers, Bucureşti,1977.
87. Sieffert René, *La littérature japonaise*, A. Colin, Paris, 1961.
88. Simonov K., *Note de drum din Japonia*, Ed. Tineretului, Bucureşti,1962.
89. Sobeski Michal, *Arta exotică* (2 vol.), Meridiane, Bucureşti, 1975.
90. Stănculescu Nina, *Utamaro*, Meridiane, Bucureşti, 1976.
91. Suzuki Daisetsu, *Zen and Japanese Culture*, Routledge and Kegan, London, 1959.
92. Takahashi Seiichiro, *Traditional Wood-Block Prints of Japan*, New York, Tōkyō, 1972.

93. Timuş Ioan, *Japonia: viaţa şi obiceiurile*, Casa Şcoalelor, Bucureşti,1924.
94. Timuş Ioan, *Japonia, arta, femeia, viaţa socială*, Casa Şcoalelor, Bucureşti, f. a.
95. Timuş Ioan, *Basme japoneze*, Cugetarea, Bucureşti.
96. Timuş Ioan, *Japonia de ieri şi de azi*, Tip. Universul, Bucureşti, 1943.
97. Toda Kenji, *Japanese scroll painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1935.
98. Trauz F. M., *Japan*, Atlantis-Verlag, Berlin, 1930.
99. Tsuda Noritake, *Handbook of Japanese Art*, Sanseido Co., Tōkyō, 1941.
100. Viollis Andrée, *Le Japon intime*, Montaigne, Paris, 1934.
101. Waley Arthur, *The No Plays of Japan*, Evergreen, London, 1953.
102. Warner Langdon, *The Enduring Art of Japan*, Harvard University Press, Cambridge, 1952.
103. Watts Allan W., *The way of Zen*, Thames and Hudson, Londres, 1960.
104. Weulersse G., *Le Japon d'aujourd'hui*, A. Colin, Paris, 1914.
105. Yuzan Daidoji, *Budo Shoshin Shu – Lectures elementaires sur le Bushido*, Takeuchi Shoten, Tōkyō, 1965.
106. *** *Japan Cultural History*, Ministry of Foreign Affairs, Japan, 1973.
107. *** *Le Japon*, Overseas Editions, Inc., New York, 1944.